د. حسن البنداري
أستاذ البلاغة والنقد الأدبي
بكلية البنات - جامعة عين شمس

البنيات الكاشفة عند نجيب محفوظ

دراسات في النص القصصي
من عام ١٩٧٩ إلى عام ١٩٩٦



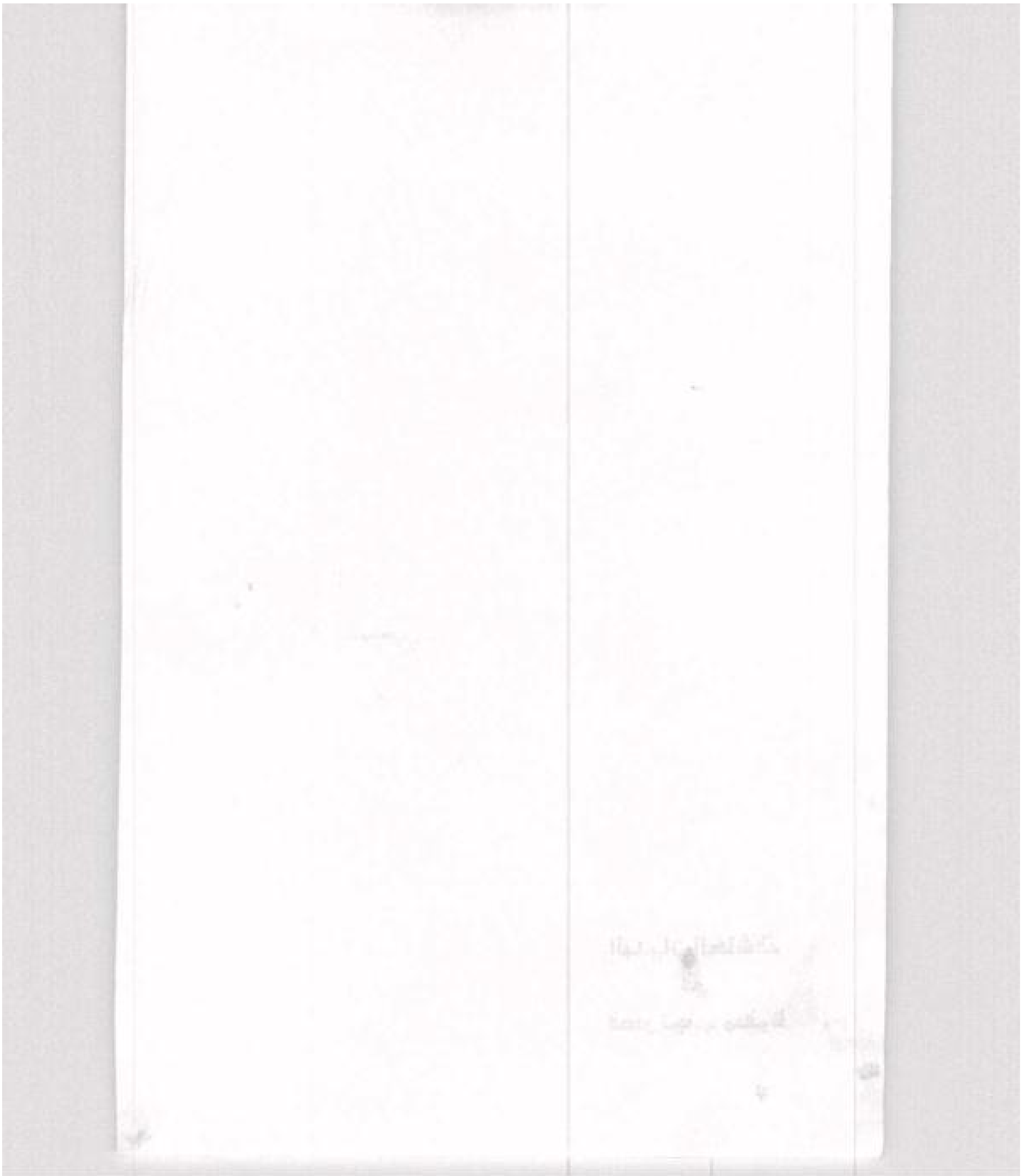
مكتبة الأنجلو المصرية

أسم الكتـــاب: البنيات الكاشفة في قصص نجيب محفوظ
دراسات في النص القصصي من عام 1979 الي عام 1996
أسم المؤلف: د/ حسن البنداري
أسم الناشر: مكتبة الانجلو المصرية
أسم الطــابع: مطبعة محمد عبد الكريم حسان
رقــم الإيــداع:2890 لسنة 2004
الترقيم الدولي: I-S-B-N 977-05-2015-2

البنيات الكاشفة

في

قصص نجيب محفوظ



بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم :

أشرت في مقدمة الطبعة الثانية [1] لكتابي "فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ من عام ١٩٣٤ إلى نهاية عام ١٩٧٢" الصادر في أكتوبر عام ١٩٨٨ - أشرت فيها إلى أنني بسبيل إعداد كتاب آخر يتناول القصص التي نشرها نجيب محفوظ ابتداء من عام ١٩٧٣ ودعوت في تلك المقدمة إلى ضرورة مواكبة هذه القصص بالنظر النقدي .

وقد حالت ظروف دون فراغي من هذا الكتاب الآخر على الرغم من أنني قد أنجزت عدة دراسات منذ عام ١٩٩٠ وحتى الآن، نشر بعضها ومازال البعض الآخر قيد المراجعة، ولم يأخذ بعد طريقه إلى النشر.

ويسعدني في مستهل عام ٢٠٠٤ أن أتقدم بالتحية والاحترام من كاتبنا الكبير نجيب محفوظ بهذا الكتاب الموعود "البنيات الكاشفة عند نجيب محفوظ.." دراسات في النص القصصي من عام ١٩٧٩ إلى عام ١٩٩٦، وهو يعنى بدراسة القصص القصيرة والقصص المطولة التي لا تنتمي إلى فن القصة القصيرة ولا إلى القصة الطويلة أو الرواية على حسب القواعد التي تعارف عليها النقاد منذ النصف الأول من القرن العشرين .

(١) صدرت عن مكتبة الأنجلو المصرية في أكتوبر عام ١٩٨٨ بينما صدرت الطبعة الأولى عن مكتبة أم القرى بالكويت عام ١٩٨٤، والكتاب في الأصل رسالتي للماجستير بعنوان الأسس الفنية لتطوير القصة القصيرة عند نجيب محفوظ من عام ١٩٣٤ إلى نهاية عام ١٩٧٢، التي أجيزت بتقدير ممتاز من قسم البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن بكلية دار العلوم جامعة القاهرة عام ١٩٧٩م

وتحتوى القصص التى اخترتها للفحص والدراسة على طاقات فنية متمايزة تتعدد بتعدد زوايا النظر النقدي، وتتنوع بتنوع رؤاه على نحو تأثيري؛ فكل من التعدد والتنوع يكسب النص القصصي صفة الخلود الذي يبقيه في ذاكرة المتلقى العام فترة زمنية غير قصيرة، ويجعل الفاحص المتخصص يكتشف فيه معطيات جديدة كلما أعاد النظر والتأمل .. ومن المفيد القول إن الناقد أو الفاحص في هذه الحالة لابد أن تكون رؤاه وثيقة الصلة بالنص القصصي موضع الدراسة والفحص، نابعة منه، معبرة عنه، فلا يعمد إلى التطبيق المتعسف لهذه النظرية النقدية الغربية أو تلك[1] التى نشأت عن نص غربي بعينه، حتى لا يكون النص غريبا على المتلقي، فينصرف عنه ويصدره عاصفة من الندم والحسرة.

يعمد هذا الكتاب "البنيات الكاشفة..." إلى الكشف عن طبيعة "الشخصية الفنية" في القصص القصيرة والسطوكة، التي تم اختيارها للفحص والتحليل، بزوايا تختص بالبنية الزمنية، وبنية الحلم، وبنية الانعطاف إلى داخل الشخصية.. ومن ثم فإنه ينقسم إلى ثلاثة فصول ..

- الفصل الأول هو : "الكشف بالبنية الزمنية"، ويعني بدراسة طبيعة الزمن الذي تتحرك في إطاره الشخصية الفنية، من حيث ارتدادها إلى الزمن الماضي في مواضع معينة بغرض إضاءة الحدث وتفسيره...،

(١) سبق أن تناولت هذه الظاهرة "التطبيق المتعسف للنظرية الغربية" على النص الإبداعي العربي في مقدمة كتابي (جدلية الأداء التبادلي في الشعر العربي المعاصر)عام ١٩٩٥، وفي مقال نشر بجريدة الأهرام، عدد ١١/١٢، ١٩٩٨، بعنوان هموم القارئ العربي.. هل من مكترث؟).

ومن حيث "استشراف مستقبل فعلها لتوضيح الحركة المرتقبة لـــــها، والمتوقعة منها. ولهذا فإن هذا الفصل يمضي في مبحثين.

- المبحث الأول هو : "الارتداد الكاشف"، ويركـــز علـــى أثـــر ارتـــداد الشخصية إلى الماضي للوعي بحاضرها، وذلك بصيغ أدائية متنوعـــة هي صيغ : المتكلم، والمخاطب، والغائب، وتحليل "الحركة" الدراميـــة الناشئة عن توظيف هذه الصيغ.

- المبحث الثاني هو : "الاستباق الكاشـــف"، ويـــهتم بدراســـة "توقـــع" الشخصية، والوقوف على "استشراف" مستقبل الحدث في ضوء طائفة من الصور الاستباقية الكاشفة.

- الفصل الثاني "الكشف ببنية الحلـــم" "، ويركـــز علـــى "الشـــخصية الحالمة" الراغبة في "إزاحة الواقع" أو الهمّ النفسي، سواء أكان الحلم "مناميا"، أم "حلم يقظة. وعلى هذا فإن هذا الفصل يجري في مبحثين:

- المبحث الأول : هو "الحلم المنامي" ويتناول "الأحـــــلام التـــي رأتـــها الشخصية أثناء النوم.. وكيف أنها صدى رغبة في "إزاحة" ما تعـــاني منه من هموم نوعية في حالة اليقظة، وذلك في ضـــوء عـــدد مـــن المظاهر الفنية المستخلصة من هذا الحلم المنامي.

- والمبحث الثاني : هو "حلم اليقظة" ويتناول الشخصية الفنية وهي فـــي حالة تفكير عميق في هذه الهموم أو تلك، لتنفصل نتيجة هذا التفكـــير عن الواقع في لحظات نرى فيها الشخصية الحالمة وهي تحقـــق مـــا ترغب فيه أو تتجنب ما تخشى منه في عالم الواقع، "مزيحـــة" بذلـــك

تلك الهموم التي تعاني منها. ويتم ذلك بعدد من العناصر الفنية المستمدة من "الحلم".

- وأما الفصل الثالث وهو : "الكشف ببنية الانعطاف" فأريد به انعطاف السارد إلى العالم الداخلي للشخصية، لرصد أثر الواقع الخارجي عليها.. وذلك بإجراءين يقصدان "وصف باطن الشخصية المتزن"، ووصف باطنها "المراوغ" ويمضي ذلك في مبحثين :

- المبحث الأول : هو "وصف الباطن المتزن" وذلك من خلال وسائل متعددة تتصل بتنوع صيغ الأداء اللغوي. بغرض تحديد المعالم الداخلية للشخصية، وعلاقة هذه المعالم بحركتها في إطار الحدث القصصي.

- المبحث الثاني : وهو "وصف الباطن المراوغ" الذي يعكس صورتين لهذا الانعطاف، هما : الانعطاف لبيان الحركة المتسائلة، والانعطاف لبيان الصخب الشعوري. وتتولى كل صورة منهما تحديد طبيعة الشخصية الفنية، وبيان القيم الأدائية التي تتصل بها وتعبر عنها.

والواقع أن هذه الفصول الثلاثة تهدف إلى إبراز "الجوانب الجمالية" في القصص المختارة، وما تنطوي عليه هذه الجوانب من "أفكار" ذات صلة وثيقة بهموم نوعية ناشئة عن "التحولات الاجتماعية" وعن "الإحساس بمشكلات مصيرية" مثل الوجود والعدم، والحرية والقمع التي تتعلق بالمصير الإنساني، وتتصدى شخصيات هذه القصص لمقاومتها وإزاحتها لتحقيق التوازن النفسي، والاطمئنان القلبي.

والله الموفق إلى الصواب

حسن البنداري

الهرم في : ٢٠٠٤/١/٤

الفصل الأول
الكشف بالبِنْية الزمنية

الفصل الأول

الكشف بالبنية الزمنية

عمد نجيب محفوظ في قصصه التي تنتمي إلى فن القصة القصيرة The short story، ورواياته التي تنتمي إلى فن الرواية القصيرة novelette وفن الرواية الكبيرة Romance – عمد إلى توظيف وسيلة سردية قصصية تختص بالزمن في حركته المرتدة إلى ماضي "الشخصية الفنية"، أو في حركته المتقدمة نحو مستقبل أفعالها. وهذه الوسيلة يمكن أن نطلق عليها وصف البنية الزمنية moment strue'ture ، التي يستعين بها لقطع السرد الآني لمجرى الحدث أو لوقف مؤقت لنمو حركة الشخصية بغرض المساعدة في الكشف عن مجرى هذا الحدث، أو توضيح معالم الشخصية التي تنهض به.

والمؤكد أن هذا النوع من التدخل الزمني يشكل إيضاحًا إضافيا ضروريا، يدرك القاص بحسه الفني – حاجة المتلقي إليه؛ "فالارتداد" إلى الماضي لا يوظفه كاتب القصة "إلا ليزيد اللحظة إضاءة وكشفا"[1]، أو ليسلط ضوءًا باهرا على جزء أو موضع من الموقف القصصي للمتلقي، و"التقدم نحو المستقبل" بقطع هذه اللحظة أو تجميد هذا الجزء أو

---

(١) سيد النساج : مجلة فصول. مجلد (٢) عدد (٤) ١٩٨٢، ص١٣٠.

الموضع من الموقف، لعرض مستقبل الحدث القصصي، أو الأفعال المتوقعة من الشخصية – هذا التقدم تجاه المستقبل يُعدّ إضافة كاشفة كذلك يحصل عليها عندما يتم التحوّل من وصف المستقبل إلى وصف الحاضر أو الماضي.

والواقع أن هذا الإجراء يؤيد فكرة "حركية الوعي" الدائمة، التي تدل على أن كلا من الحياة الماضية، والحياة المستقبلية للشخصية ما تزال نابضة بالحركة والحيوية في حاضرها الذي يقصه الكاتب مجتهدا في إبراز هذا النبض الحيوي المؤثر، بأن يجعل المؤدي المحايد، أو راوى أو سارد القصة المشارك "يستحضر فجأة إحدى ذكريات الطفولة مثلا، التي هي بحساب الزمن من الماضي البعيد، ولكنها في اللحظة التي تساعد فيها "تستحيل في الذاكرة حالاً شيئاً واضحا حيا قد بعث من جديد"(١).

كما يجعله ينتقل من لحظة القص الحاضر بما فيه من صور متباينة إلى المستقبل – بمعنى أن يجري الكاتب عملية "تنبؤ Prophecy" تتنبأ خلالها الشخصية بحدوث أمر تحبه وتهواه، أو شيء تكرهه وتخشاه، وهذا دليل على حيوية ما سيصدر عنها من تصرف أو عمل نتيجة هذا التنبؤ، الذي لن يبقى طويلاً بالطبع، إذ سرعان ما ترتد الشخصية إلى واقع اللحظة الحاضرة، ليستأنف القاص أو الراوي رصدها ويواصل التعبير عنها من جديد.

---

(١) ليون إيدل : القصة السيكلوجية، ترجمة د. محمود السمرة. بيروت، ط(١)، ١٩٥٩ ص٥٨.

ويلاحظ أن نجيب محفوظ قد عمد إلى توظيف هذه "البنية السردية" في قصص كثيرة من إنتاجه القصصي وقصصه التي تتوسط القصة القصيرة والرواية، بل لا تكاد تخلو منه قصة من قصصه التي نشرها في مجموعته القصصية الأولى همس الجنون (١٩٤٧)، وما بعدها من مجموعات حتى مجموعة (الجريمة) التي صدرت (عام ١٩٧٣) وعدد هذه المجموعات ثمان[١]. وكذلك مجموعته السبع الأخرى التي بدأ إصدارها بمجموعة (الحب فوق هضبة الهرم) عام ١٩٧٩[٢] وحتى مجموعته الأخيرة (القرار الأخير) التي صدرت طبعتها الأولى عام (١٩٩٦).

ويتجلى هدف نجيب محفوظ من توظيف هذه البنية في حرصه على إثراء حركة الحدث بتعميق دلالتها، وإغناء الشخصية بمدها بالمزيد من الملامح والسمات، وبالمزيد من الكشف عن خوالجها النفسية وتوتراتها العاطفية، على نحو ما يظهر ذلك في ست عشرة قصة اخترناها بعناية من مجموعاته السبع الأخيرة، ومن بعض إعداد مجلة "نصف الدنيا" المصرية – وهي : نور القمر، والحوادث المثيرة، والرجل

---

(١) انظر د. حسن البنداري : فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ ط (١) ١٩٨٤ أم القرى – الكويت، وط (٢) ١٩٨٨ الأنجلو المصرية – الببليوجرافيا. صدر له بعد همس الجنون: دنيا الله (١٩٦١) بيت سيء السمعة (١٩٦٥) خمارة القط الأسود (١٩٦٩). تحت المظلة (١٩٦٩)، حكاية بلا بداية ولا نهاية (١٩٧١) شهر العسل (١٩٧١)، الجريمة (١٩٧٣).

(٢) صدر له بعد الحب فوق هضبة الهرم، مجموعات : الشيطان يعظ (١٩٧٩) رأيت فيما يرى النائم (١٩٨٢)، التنظيم السري (١٩٨٤)، صباح الورد (١٩٨٧)، (الفجر الكاذب) (١٩٨٩)، القرار (١٩٩٦).

الثاني، وأمشير، وأيوب[1]، وقاتل قديم وعندما يأتي المساء، وآخر الليل، والقتل والضحك[2].

وصباح الورد[3]، ويوم الوداع، والقضية، وعندما يقــــول البلبـــل لا[4]، والقرار الأخير، والغد قادم. والصعود إلى القمر[5].

ويدل التوظيف الفني "للبنية الزمنية" في هذه القصص، على أنـــها ذات طاقة إزاحية : Displacement تعني بتنحية الشـــيء وإزالتـــه"، وتجميد نشاط معنى معين، وإبعاده عن المجال البصـــري للمـــرء بقصـــد إحلال "بديل" يزيد من تفسيره ويكثف الكشف عنه. وهذا البديل يتعين فـــي الاسترجاع أو الارتداد إلى الماضي Flash – Back كمـــا يتعيـــن فـــي "التنبؤ Prophecy بأفكار مستقبلية. ومن ثم فإن هذا الفصل يمضـــي في مبحثين.. هما "بنية الارتداد" Flash – Baek و"بنيـــة. مســـتقبل الحدث المتمني أو الاستباق" Prediction.

(1) الحب فوق هضبة الهرم ص ٤٦، ٢٥٨، (٤) الشيطان يعظ : ٣، ٥٠، ١٤٥، ٢٠٣.
(٢) التنظيم السري : ١٥٠، ١٨٤، ٢٠٢، ٢١٠.
(٣) صباح الورد ص٢٣.
(٤) الفجر الكاذب : ٩٣، ١٨١، ٢٠٣.
(٥) مجلة نصف الدنيا عدد ديسمبر ١٩٩٥.

المبحث الأول

بِنْيـــة الارتـــــداد

المبحث الأول

بنيـــة الارتـــداد

تعني بنية الاسترجاع أو الارتـــداد الفنـــي Flash – Back أن الكاتب يعمد عن طريق شخصية مركزية Protagonist تتسم بالحركيـة تسمى "الشخصية الفنية النامية Round character" – إلـــى قطـــع الموقف الآني أو المشهد الراهن، الذي يتسم بالغموض، أو بـــالتعقيد، أو بالرداءة، أو ببلوغه ذروة اليأس، أو بوصوله إلى درجة الغليان النفسـي، وذلك بالرجوع عنه أو الارتداء بذاكرة الشخصية إلى لحظات مغـايرة ذات بعد ماض، إما بتنوير هذا الموقف أو المشهد الراهن، أو بتعميقـــه عـــن طريق استحضار ما أحاط به من ظروف وملابسات نوعية يشعر المؤلـف أن المتلقي بحاجة إلى "إيضاحها أو للتعليق عليها"[1]. ويكون ذلك بشـــكل انتقال مفاجئ[2] يحدث صدمة نفسية مرغوبة للتأثير على المتلقي لـــهذا الإجراء، فيتفاعل معه وينفعل به، على النحو الذي يتطلبه الأدب الحيوي، ويدعو إليه.

---

(١) مجدي وهبة، والمهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنـــان، بيروت، ط(٢)، ١٩٨٤، ص١٦.

(2) The oxford, English – Arabic Dictionary P. 448.

ويتنوع ارتداد السارد لأحداث القصص المختارة للفحص والدراسة والتي أشرنا إليها منذ قليل إلى ثلاثة أنواع متمايزة هي : الارتداد بضمير المتكلم، والارتداد بضمير المخاطب، والارتداد بضمير الغائب، ثم الارتداد بالضمائر الثلاثة.

أما النوع الأول وهو الارتداد بضمير المتكلم Frst – person point of view فيتمثل في ارتداد قصة نور القمر، وقصة قاتل قديم، وقصة يوم الوداع، والقضية، وصباح الورد : ففي (نور القمر) يقدم الكاتب السارد – Narrator (واسمه أنور عزمي، وعمرة خمسون عاما) – تقديما حركيا للمتلقي المسرود له، ليحدث بينهما نوعا من التفاعل أو الألفة، حتى يستجيب لحكي الحدث في مختلف مراحله.. قدمه المؤلف هكذا بادئا السرد بضمير المتكلم، "عرفتُ الحب لأول مرة في حياتي"، ثم يتحول إلى المتلقي بضمير الخطاب في عبارة تكميلية لتحقيق تلك الألفة : "إنه كالموت تسمع عنه كل حين خبرا ولكنك لا تعرفه إلا إذا حضر"(١).

ولم يكن هذا التحول إلا نتيجة "استدعاء" مسوّغ. لأن العبارة الأولى تتناول فكرة الموت بشكل عام. فناسبها تحول في الأداء إلى مخاطب عام كذلك غير محدد الهوية. إنه أي إنسان "يعرف الحب" للمرة الأولي – كما عرفه أنور عزمي وغيره من العشاق والمحبين – إنها معرفة تشبه "الموت" الذي لا يعرف الإنسان حقيقته إلا عند احتضاره. أي أنه قد عقد "مقابلة" فنية بين "حب" قائم على حركة الحياة"، وهذه حقيقة عامة لا تتجه لإنسان بعينه، و"موت" أساسه سكون حركة الحياة إلى الأبد. وهذه أيضاً حقيقة عامة يخاطب بها أي إنسان.

---

(١) نور القمر. مجموعة الحب فوق هضبة الهرم، مطبعة مصر ط (١)، ١٩٧٩، ص٨.

وبعد أن أوقفنا الراوي أو السارد على هذه الثنائية سرد بداية معرفته بنور القمر" المغنية الجميلة بكازينو "واق الواق"، وهي معرفة تنقصها المعلومات الكافية، فلم تتعد هذه المعرفة حدود المشاهدة العامة وهي تغني أمام جمهور الحاضرين. الذين يحرصون على الاستماع إلى أغانيها العذبة الشجية، ولذلك تفجر في نفسه سؤال متوتر : من هي نور القمر؟ [١]، وسؤال متوتر ثان (كيف الوصول إلى نور القمر؟)[٢]، لا سيما أنه قد أدرك مع استمرار رغبته في الوصول إليها والارتباط بها – أن ثمة "غموضا" يحيط بهذه الفتاة أو المرأة الجميلة، دعاه – كما يشير العقل – إلى وقف نمو هذه الرغبة. ولذلك قال "أشار عليّ العقل : أن أقتلع فكرتها من نفسي المعذبة[٣]، وكيف لا يفعل وقد علم ورأى أن "قوى مجهولة تعزلها عن الناس في موسم العمل، ثم سرعان ما تختفي طول العام"[٤]، وماذا عن شعوره الأكيد إذا سلم بهذا الغموض ورحل؟، أو شارك الجميع في الحديث العام عن قوة تأثيرها؟: إن "جميع السكاري يتكاشفون بعذوبه جمالها، ولكنني – فيما بدا لي – خصصت بالهيام بها لحد الجنون"[٥]. وهذا يعني أنه يدرك تماما حقيقة الغموض الذي يكتنفها، ومع ذلك فالأمل في كشفه يلازمه ولا يفارقه : "إنها سر مغلق.. علمي بها كالآخرين – محدود جدا، أما هيامي فلا حدود له، على أي حال لم أعرف في حياتي الانطواء أو السلبية"[٦]. أي أنه يمد رغبته في

(١) السابق، ص٥.
(٢) السابق، ص٨.
(٣) السابق، ص٥.
(٤) السابق، ص٧.
(٥) السابق، ص٥.
(٦) السابق، ص٥.

الاستحواذ عليها بقوة إرادته وعزيمته وجسارته وإيجابيته، وإبداء الاستعداد لمشاركة الآخرين في مجريات أمورهم إذا طلبوا منه التدخل أو المشورة أو النصيحة.

وقد عمدت "رغبته الاستحواذية" obsession القوية هذه إلى "إزاحة" أيّ إحساس احتمالي لدى المتلقى يضادّ هذه الصفات أو المؤهلات الأصلية التي تؤهله إلى أن يواصل تصميمه وإصراره على كشف غموض هذه المغنية، ولذلك أوقف السارد تيار الحدث الآني أو الراهن لعرض معلومات عن ماضيه في شكل "استرجاعي" يستهدف تغذية تلك المؤهلات الخاصة بشخصيته .. شخصية "أنور عزمي" : "كنت ضابطًا بالجيش... أدركي المعاش وأنا صاغ في الخامسة والأربعين من عمري. خدمت في السودان، والصعيد، والسلوم. وكنت طوال عمري جامح الأهواء مغرمًا بالنساء سيء السمعة. في صباي وشبابي خيبت أمل والديّ، رغم أني كنت وحيدهما. بذلا جهدا طموحا ليجعلا مني طبيبا أو وكيل نيابة، ولكنني لم أظفر بالابتدائية إلا بطلوع الروح وقد جاوزت الخامسة عشرة. لذتُ بالمدرسة الحربية كآخر معقل للأمل كي تجعل مني شيئًا ما. وكنت بدينا مفرطًا في البدانة – رمقني ناظر المدرسة الإنجليزي بدهشة، كأنه يتساءل عما جاء بي، ولكني أظهرت من البراعة في السباحة والعدو ما سره وفتح قلبه لي، فقبلني أو أصر على قبولي وهو الأصح. كان الفشل هو ما يدفعنا إلى المدرسة الحربية لا الوطنية ولا الروح العسكرية. غير أن الروح العسكرية تتولد بطريقة ما، أما الوطنية فقد تكلفت بها ثورة ١٩١٩. وقد اشتركت في مظاهرة المدرسة الحربية المشهورة وأصابني جندي إنجليزي بالسونكي في وركي. ولولا العفو العام لفصلت من المدرسة وخاب آخر رجاء في وظيفة محترمة نوعا ما. وتخرجت ملازما

ثانيا في نهاية أربعة أعوام دراسية. منها عام عقوبــة لا شــتراكي فــي المظاهرة. وفي الترام مرة سمعت أحدهم يهمس : كل هذا البدن ومــلازم ثان فقط ؟ !.. فهمس آخر إنه وزن لواء !..

وكان اللواءات في تلك الأيــام ذوى كــروش وبدانــة. تحسـبهم قصابين لا عسكريين. ومات والدي، وامتدت خدمتي خمســة وعشــرين عاما، ثم أدركني المعاش فوجدت نفسي ضخمًا وحيدًا ضائعًا يعيش فــي زنزانة انفرادية في صورة شقة. رسمت خطة لإنقاص وزنــي فصــرت مقبولا. وفترت بهجة الطعام والنساء. وكان الشعر يستهويني فقــررت أن أتخذ من حافظ إبراهيم مثالاً على نحو ما، وشغلت وقت وحدتي بــالقراءة في شتى المعارف الدنيوية والدينية، وبت من رواد قهوة المالية – قــهوة أصحاب المعاشات – ألعب النرد والدومينو، وأتكلم في السياسة أو أعلــق على الأحداث، أفلسفها مستعينا بثقافتي المتنامية، ثم أنضم لكثــيرين لأداء صلاة الجمعة، ورحم كثــيرون وحدتــي فــاقترحوا علــيّ أن أتــزوج : (الخمسون مقبولة، صحتك جيدة، لم تشب شعرة واحدة في رأسك بعــد. والجنس يعيش في مثل هذه الظروف حتى آخر العمر..).

فكرت في ذلك باهتمام فاق تصوري، ولكن ثبط همتي أن ظروفــي لن ترشحني إلا لامرأة يائسة وقد أبيت ذلك. الحــق أنــي اعتدلــت فــي شهواتي، ربما كرد فعل لما سبق، وقنعت أكثر الوقت بمراقبة الهوانم من موقعي في القهوة، ونادرًا ما وجدت الدافع القــوى لمطــاردة إحداهــن. أصبح لهن في قلبي أكثر مــن منــافس كالكتــاب والمســرح والســينما والأصحاب المدنيين، حتى اقتادني مصيري المحتوم إلى الواق الواق"[1].

---

(١) السابق : ص٤.

فقد عمد السارد narrator بهذه الارتدادة المطولة إلى "تسويغ أو تبرير إصراره" على الوصول إلى هذه المغنية والاستحواذ عليها. فهي هدفه السامي الذي اضطره إلى نبش تقاطعات الماضي. وكيف لا يفعل وهو الذي خصص بالهيام بها لحد الجنون، كما أنها الموعودة التي أجلت اقترانه أو ارتباطه بأخرى في السنوات الطويلة الماضية. إن "نور القمر" هي التي كان يبحث عنها في صمته، وخلال قراءاته، وأثناء مجالسة الأصدقاء بمقهى المعاشات. وعندما تصور أنه قد حظى بها أخيرا – صدمه هذا الحصار الغامض المريب يحيط بها من كل جانب. ربما لو كان شخص غيره قد تعرض لذلك لا نسحب وآثر السلامة. فحراسها أشداء ومتشددون. فلا يمكن لأحد اختراق الحصار المضروب حولها. ولكنه لا يعترف بهذا الحصار، ولا يقره ولا يسلم به، ولن ينسيه كازينو "واق الواق" الذي قدر له أن يزوره لأول مرة في حياته بفعل قوة مجهولة مسيطرة : "اهتدائي إليه مصير حتمي"[1]، كما قدر له أن يرى مغنيته الجميلة ذات الصوت العذب الشجي لأول مرة في حياته.. فأخذته بجمال الشكل وعذوبة الصوت إلى عالم جديد لم يره من قبل، وتجربة فريدة لم يجر بها من قبل.

هو الحب إذن للموعودة التي طال انتظاره لها. ما عليه إلا أن يستمد من تاريخه وماضيه "قوى" معينة يواجه بها النذر والأخطار، فيقنعنا بأنه "مؤهل" للسعي في مجالها، والاستحواذ عليها. وتتعين هذه القوى في الإفصاح عن خصائصه البدنية، والخلقية، والنفسية وهي : "جسارته" و"تربيته الرياضية" و"نشأته العسكرية"، و"تجارب أسفاره"،

---

(١) نور القمر، ص ٤.

و"قوته الجسدية والجنسية"، و"ثقته بنفسه" و"قــوة إرادتـــه". و"كبريائـــه وإبائه"، و"ثقافته النوعية" دينية ودنيوية. فهذه القوى التي طرحها السارد في هذا الارتداد الموسع – تُعد مظهرا أو استجابة لضرورة فنيـــة وهـــي الكشف عن طبيعة شخصيته، من حيث "اقتناع" المتلقـــي بمـــدى قـــدرة شخصية أنور عزمي على مواكبة حركة أو سكون (نور القمـــر)، ومـــن حيث نجاحه أو إخفاقه في كسب معلومات أو معارف عنها توصله إليـــها، أو من حيث مدى تطويره للحدث إلى تلك "النهاية المحتومة" التي تتخـــايل لعينيه منذ بداية القص وأثنائه، والتي توضح "استمرار" نور القمـــر فـــي حياته سواء نجح في الاستحواذ عليها أو أخفق في ذلك.

كما راعى السارد أن يكون هذا الارتـــداد مشـــتملا علـــى "طاقـــة درامية" ذات أبعاد ثلاثة تتعلق بالإيحاء والرمز، والصيغة العامة" و"البـوح الذاتي – بضمير المتكلم".

أما البعد الأول : فهو الإيحاء بالخطر، ذلك أن السارد يوحي بتوقع مخاطر جسيمة بسبب إقدامه على الدخول في هذا العالم الجديد بما ينـداح فيه من مفاجآت غير متوقعة سارة أو غير سارة. لخصها الســـارد فـــي عبارة بآخر الاسترجاع أو الارتداء وهي "... حتـــى اقتـــادني مصـــيري المحتوم إلى الواق الواق".

وأما البعد الثاني فهو (رمزية الاسم)، ذلك أن السارد قد عمد فـــي العبارة الأخيرة – إلى توظيف تركيب – حذف منه المضـــاف (كـــازينو)، واكتفى بالمضاف إليه (الواق الواق) – ليرمز بهذا التركيب إلى اســـتحالة ارتباطه بنور القمر، وذلك لأسطورية الاسم (الواق الواق) الذي لم نســـمع

به إلا في إحدى حكايات (ألف ليلة)، إذ أطلقه الحاكي علـــى جزيــرة أو أرض خيالية لا وجود لها في الواقع.

وأما البعد الثالث فهو : "فاعلية صيغة الارتداد". فقد اعتمد السارد (أنور عزمي) على ذاكرته، وهي ذاكرة مرتبة منظمة ســاقت معلومــات ذات صلة حميمة به. والاعتماد على مثل هذه الذاكرة يضع الاســـترجاع (أو الارتداد) في نطاق منظور الشخصية، ويطبعه بصبغة خاصة، ويعطيه مذاقا عاطفيا، ينعكس على قدرة التلقي لدى القارئ أو المتلقي بوجه عـلم فينفعل بحركة الشخصية الساعية لتحقيق إرادة ذاتية أو قدرية، ويتفــاعل مع هذه الحركة بالسلب أو بالإيجاب، بالقبول أو بالرفض، وبالمحبـــة أو النفور، وغير ذلك من المتضادات التي تغني شعوره، وتـــثري إحساســه وعاطفته.

ولكن هذه الطاقة الدرامية ينتقص من فاعليتها أن هــذا الارتــداد اقتصر على سوق "معلومات" متوالية، ذات صور متنوعة دون أن يذكــر ردود أفعاله تجاهها، بأن نتعرف على أحاسيس مثل : القلق، أو الحـــزن، أو التعاسة، أو الخواء العاطفي في مقابل تعرفنا على أحاســيس أخــرى كالسرور، أو السعادة أو الامتلاء العاطفي، والتوازن النفسي، وغير ذلــك من الأحاسيس التي تشكل ما يسمى بالاســتجابة Response النفســية التي تطبع الاسترجاع أو الارتداد بطابع "التوتر الحركـــي"، الــذي يعــزز طاقته الدرامية، فضلا عن أن هذه المعلومات أو الصور قد اتخذت صفـــة "التسجيل" دون التوقف التحليلي، وهو ما أضعف هـــذه الطاقـــة، وأنـــذر بتراجع "المراقبة الخارجية" المصاحبة، التي تتمثل في القارئ أو الســامع أو المتلقي بوجه عام.

ويندرج تحت هذا النوع ارتداد السارد في قصة (قاتل قديـــم) [١]؛ فقد عرض السارد (وهو ضابط شرطة أحيل للمعاش أو إلى سن التقــاعد) – حالته إذ إنه لا يكف عن الإحساس بالمعاناة بســـبب إحالتـــه قبـــل أن يتمكن من القبض على قاتل (علاء الدين القاهري)، وهـــذا الفشـــل فـــي التوصل إليه أصابه بهم شديد رغم مرور خمسة وعشرين عامـــــا علـــى حادثة القتل. وقد تضاعف همّه ونشط نشاطًا كبيرا بعـــد اطلاعـــه علـــى مذكرات القتيل التي نشرت مؤخرا. صور السارد "عمق اكتراثـــه" بنشـــر هذه المذكرات التي تعد فتحا جديدًا لملف قديم لم يغب عن ذهنـــه طـــوال السنين الماضية. وجاء تصوير ذلك بضمير المتكلم" على هـــذا النحـــو : "صدرت يوميات علاء الدين القاهري فاقتحمت عزلة شيخوختي عاصفـــة بهدوئها، وانقطاعها عن الحياة العامة. عاد اسمه يطاردني وينكأ جرجـــا في كبريائي، ويذكرني بفترة الاحترام والتقدير، وعهود النفور والرفـــض، وأخيرا الفشل. وأقتني الكتاب وانهمك في قراءته بدءًا من مقدمـــة ابـــن أخيه، فأقف على سرّ تأخير النشر ربع قرن عقب مصرع الرجل احترامـــا لوصيته. وأغوص بين السطور لعلى أعثر على حل للغز الذي حـــيرني. وينبثق من إحدى اليوميات بصيص نور، فأمتلئ بالاستثارة وانتفض مـــن الذهول، وأهتف في حجرتي المغلقة. كان القاتل بين يدي طول الوقت"[٢].

فقد أفاد الضابط بهذا السرد الوصفي الآني أن ثمة إحساسا حـــادا بالحسرة تملك حياته رغم مرور ربع قرن من الزمان، بسبب فشله الذريع في التوصل إلى القاتل. واستمرار هذه الحسرة دليل علـــى أنـــه يواصـــل

---

(١) قاتل قديم (مجموعة التنظيم السري) مكتبة مصر (ط) ١٩٨٤، ص١٥٠

(٢) السابق، ص١٥٠

تذكره لهذه القضية، ويتمنى الإسهام أو المشاركة في الكشف عن غموضها لإظهارها في دائرة الضوء من جديد لتطبيق العدالة على القاتل المجهول لدوائر البحث الجنائي حتى الآن. ولم تكن صيحته الهاتفية أثناء القراءة: "كان القتال بين يدي طول الوقت" – إلا مظهرا لتعرقه على ذلك القاتل الذي أنتج جهله به – هذا الإحساس المؤيد بالحسرة المعذبة.

ويكون الطريق إلى إزالة هذه الحسرة وإزاحتها هو وسيلة، الارتداد، الذي سيمنحه الأمل، ويهبه المسوغ لاستئناف عملية الكشف عن القاتل، أو المساعدة في إلقاء القبض عليه، لتقديمه إلى العدالة كي تقتص منه.

ونتيجة لوعي الكاتب بأهمية إقناع المتلقي – عمد إلى تبصيره بحجم هذه الحسرة والعوامل التي أدت إليها، وذلك بأن وظف ذاكرة الضابط – السارد التي تعتبر "خزانا لمادة الحكي، فمنها يستمد مادته"(١)، محاولاً بذلك استرجاع جزئيات، أو "تثار من ذكريات بعيدة"(٢). ويتجلى هذا التوظيف في "ارتداد حركي حيوي" مسبوق "بقطع" CUT للسرد الوصفي، ومسبوق أيضا بتمهيد لصورته تعين في سرد السارد: "واخترقت الضباب إلى حجرتي في نقطة الشرطة"(٣)، إذ إن هذا القول السردي الذي استحضر فيه خياله النشط صورته منذ ربع قرن – وهو يباشر التحقيق في جريمة القتل بمركز الشرطة– يتسم هذا القول "بحركة

(١) سعيد يقطين : القراءة والتجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء – المغرب ط (١) ١٩٨٥ ص١٢٩.

(٢) السابق، ص١٢٩

(٣) قاتل قديم، ص١٥.

مندفعة" إلى الارتداد من غير مانع يمنعها أو حاجز يحجزها أو حائل يحول دونها. كما أن هذا القول يتسم "بقفزة قطع" Iamp cut سببية مستدعاة بنشاطه الذهني. فدفعه هذا وذاك إلى وسيلة الارتداد على هذا النحو :

"رأيت رجلا يندفع داخلاً مضطربا شاحب الوجه بجسمه الطويل المفتول ويقول لاهثا :

- الأستاذ قتيل في فراشه.

وتفحصته بعين محترفة متسائلا عمن يعني ؟ فقال :

- الأستاذ علاء الدين القاهري :

فاشعل اهتمامي، وأدركت في الحال أن الروتين سينحرف عن مجراه المألوف.

- أنا خادمه، ذهبت صباحا كالعادة، رأيت حجرة نومه مفتوحة، فألقيت نظرة فرأيته في فراشه غارقا في دمه.

واستجابة لاستفسار قال :

- أغادر بيته ليلا وأعود إليه في الصباح فأفتح الباب بمفتاح، أما المفتاح الآخر ففي حوزة الأستاذ.

لم أضيع وقتا أكثر من ذلك فأبلغت المأمور، وذهبت إلى بيت الأستاذ بصحبة قوة من الجنود والمخبرين"[1].

فمن الملاحظ في هذا المقطع أنه قد اشتمل على عدة عناصر فعالة ومتصلة، العنصر الأول : يتعين في "الحركة المندفعة" التي صدرت عن الخادم فحركت تلك الأحاسيس الكامنة لدى السارد. العنصر الثاني هو :

---

(١) السابق ، ص ١٥٠ – ١٥١.

"الملامح النفسية للخادم" : وهي اضطرابه، وشحوب وجهه، وتوتر صوته. والعنصر الرابع هو "الإسراع" بإبلاغ "المأمور" بخبر الجريمة. والعنصر الخامس هو : "تنفيذ أمر محضر الجريمة"، يراوده الشعور بالأمل في أن يكشف عن ملابسات حادث القتل بجمع الأدلة التي توصله إلى القاتل.

إن جميع هذه العناصر المتصلة قد أمدت ارتداد السارد "بحيوية درامية" مطلوبة. وذلك لتفعيل "إزاحة" أحاسيس الإحباط، واليأس والهمّ، أو على الأقل التخفيف من هذه الأحاسيس، لإحلال بديل عنها وهو "الاطمئنان القلبي"، أو "التوازن النفسي" الذي ينشده طوال ربع قرن باعتباره ضابطًا مكترثا بالأمن" رغم "التقاعد" أو المعاش، ورغم بلوغه هذه المرحلة من العمر.

ولكن الكاتب لم يكتف بهذا القدر من "حيوية الارتداد" فعمد إلى تعزيزها عن طريق السارد بتفريع أو توليد ارتداد آخر منه، وذلك حين غمرت الضابط وهو في طريقه إلى منزل القتيل ذكريات عنه بوصفه شخصية عامة، ذات ثقل ثقافي وأكاديمي؛ فهو معروف لدى المتخصصين في الحضارة العربية، وغير المتخصصين. يسرد الضابط ذكرياته بقوله : "وفي الطريق غمرتني ذكريات، ذكرت حماسي لفكره أيام الدراسة الذي زحف عليه الفتور فيما بعد وختم بالرفض. كان أستاذا جامعيًا مرموقا ومؤلف كتب تعتبر المرجع الأول في الدعوة "للحضارة العربية والنقد المرّ للتراث". فحظيت بقلة من المعجبين وكثرة من الناقمين، وجرى الزمن وتغيّر، فبلغ سن المعاش، واعتزل في بيته، واقتصر اتصاله بالناس على استقبال بعض الزملاء ممن على شاكلته في الرأي، وبعض الشباب من المعجبين. وعانى الجو العام من اختناق في الفكر على المستويين

الرسمي والشعبي، فلم يعد يطبع كتبه، ولم يتيسر الاطلاع عليها إلا في دار الكتب وخاصة لأصحاب الرسائل الجامعية. رغم ذلك بقي اسمه حقيقة ثقافية ذات وزن ثقيل في الجيل المنصرم وقلة من الشباب"[1].

وهذا النوع من الارتداد التفريعي أو التوليدي بمثابة حادثة داخل حادثة[2] Embedded event أو "السرد داخل السرد[3] Embedded narrative، لأن السارد انتقل إليه وهو يقدم ارتداده الأصلي. وقد تضمن هذا الارتداد طاقة إضافية تمثلت في صورة حركية للضابط : من حيث سيره نحو منزل القتيل، ومن حيث تذكره لتيار ذكرياته عن تحمسه لفكره الحضاري المعروف، ومن حيث تتبعه لتألق القتيل ثم تراجعه وانزوائه واعتزاله الحياة الرسمية، وكيف أنه بسبب هذا الاعتزال قد اكتفى بمقابلة بعض زملائه وتلاميذه في المنزل، ومن حيث "بقاء" اسمه وفكره بوصفه حقيقية ثقافية لا يمكن إغفالها، أو التهوين من شأنها، أو التقليل من قيمتها التي يعترف بها ويقدرها محبوه وخصومه.

كما تضمن هذا الارتداء الفرعي قوة تأثيرية أحدثت في نفس السارد المزيد من الحركة والتوثب والتحفز، والرغبة في إزاحة غموض هذا الحادث، والكشف عن مرتكبه. وقد واصل السارد ارتداده أو استرجاعه مبينا أثر هذا الارتداد الفرعي، وذلك بقوله : "فلم تغب عني خطورة الجريمة وأثرها المنتظر"[4]، ولا سيما أن هذا الأثر قد عززته

---

(١) السابق ص١٥١، ١٥٢

(٢) د. محمد عناني : المصطلحات الأدبية، لونجمان، ط (١)، ١٩٩٦، ص٢٥.

(٣) السابق، ص٢٥.

(٤) السابق، ص١٥٢.

تحريات ذات مشاهد عدة، وصور مختلفة وأحاسيس متنوعة[١]، اقترنت بشخصية القتيل الذي يكشف الارتداد – بعد ذلك – أن قاتله هو خادمه، الذي لم تحم حوله الشبهات، فقيدت القضية ضد مجهول، حتى أورد القتيل في إحدى يومياته اسم القاتل وهو (عبده مواهب)، وكتب عنه يبين بعض عيوبه وأخطرها وهو "التلصص والتنصت"– فقال : "لم يكف عن التصنت (كذا)، وقد ضبطته مرة لصق الباب وأنا ذاهب لبعض شأني فعاتبته عتابًا مرًا. وذات يوم وهو يقوم على خدمة إفطاري – حانت مني التفاتة إلى مرآة، فلمحت صورته المعكوسة تنطق بالحنق والغضب، فاعترضتني كآبة وتساءلت : كيف احتفظ برجل يضمر لي هذا الشعور الأسود"[٢]. وفي موضع آخر من اليوميات قال : "يجب التخلص منه في أقرب فرصة وقد ناقشت مشكلته في إحدى الجلسات الثقافية، فأثنى الزوار عليه وقالوا : إنه مثل للاستقامة والطيبة.ولكني على خبرة بما يمكن أن يصدر عن هذه الأنماط إذا جرحت ضمائرها. يجب التخلص منه في أقرب فرصة مهما صادفني من صعوبات في إحلال آخر محله"[٣].

فهذه الفقرة من يوميات القتيل – تعد بمثابة إضاءة تدعم "الهدف" من ارتداد ذهن الضابط السارد إلى الماضي البعيد– وهو (الهدف) الوصول إلى الحقيقة أو الكشف عن هذه الجريمة، التي لم يستطع نسيانها رغم مرور تلك السنين الطويلة. ذلك أن كلا من "التذكر" و"قراءة هذه الفقرة المثيرة من اليوميات"– أزاح غموض الواقع الراهن– فدفعه

(١) السابق، ص١٥٢-١٥٨.
(٢) السابق، ص١٥٩.
(٣) السابق، ص١٥٩.

ذلك إلى القول : "امتلأت بالاستثارة متأخرا جدا" وإلى الهتاف: "وهتفت : كان القاتل بين يدي طول الوقت"[1] كما دفعه ذلك إلى إجراء حديث أو مونولوج داخلي **Lemonologue inte'rieur** على هذا النحو : "الآن قد سقطت العقوبة، واندثر التحقيق، وتوفى الكبار الذين باشروا التحقيق أو أشرفوا عليه، ولعل القاتل قد لحق بهم أو سبقهم إلى جوار ربه. وأمكنني أخيرًا أن أقف على الباعث على الجريمة الذي ضللتُه وقتها. ترى هل مات الرجل أو مازال حيا؟)[2].

أورد الكاتب هذا الحديث النفسي أو المونولوجي للسارد ليتوافق مع رغبته في مقابلة القاتل، "رغم إفلاته القانوني من العقوبة"[3]. وليتناسب مع أمنيته في العثور عليه لمجرد إرضاء نفسه : "تمنيت أن أعثر عليه ولو لأعلن انتصاري العقيم. ولن يتضح عقمه – لجهله غالبًا بالقانون – حتى أكاشفه بذلك"[4].

وقد أحدثت كل من رغبته وأمنيته حركة نشطه" بنفس السارد، فاتجه إلى مسكن (عبده مواهب) بعطفة السد، التي سبق أن أخضعها لتحرياته منذ ربع قرن لجمع معلومات عنه ربما تفيد في إجراءات التحقيق في جريمة القتل. وهذه الحركة "النشطة هدفها إعلان انتصاره أمام نفسه وأمام القاتل – إن وجده حيا – ليرى أثر المواجهة بعد مرور سنوات طويلة لم تخل أبدا من شعوره بالفشل والإحباط والإخفاق. ولذلك واجهه، وأخذ يتأمله وهو جالس فوجده عجوزا ببصر ضعيف، ووجه

---

(١) السابق، ص١٥٩.
(٢) السابق، ص١٥٩.
(٣) السابق، ص١٦٠.
(٤) السابق، ص١٦٠.

كثير الغضون، وسوالف ناصعة البياض كالزغب، تبرز من حافة طاقية بيضاء، فضلا عن عجزه عن الكلام، واكتفائه بالاستماع إلى عبارات الضابط المتوالية (إنك لا تتذكرني، ولكنك لم تنس ولا شك مصرع الأستاذ علاء الدين القاهرى!)، (أنا ضابط التحقيق. كلانا تقدم به العمر) [1] وأخيراً جاء قوله الصريح (أخيراً انكشفت الحقيقة وثبت أنك قاتله) [2].

ولكن هذه الإزاحة للحاضر التي استهدف الارتداد التوصل إليها – بدلاً من أن تشعره بالارتياح، وتحدّ من توتره، جعلته يستشعر اليأس والإحباط والهزيمة؛ لأن حركته الناشئة عن هذا الارتداد الإزاحي– أفضت به – في مواصلة للارتداد – إلى "القاتل" بعد فوات الأوان أو في الوقت غير المناسب، ذلك أن القاتل ما لبث حين واجهه الضابط : "أن اتسعت عيناه في ذهول، ولكنه خرس فلم ينبس. وقام بجهد وصعوبة، ولكنه ما لبث أن انحط فوق الكنبة. أسند رأسه إلى الجدار ومدّ ساقيه وتقلصت عضلات وجهه نافثة زرقة ترابية، وفتح فاه، ربما ليقول شيئًا لم يقله أبدا. ثم استسلم أمام قوة مجهولة، فمال رأسه على كتفه، وجزعت فهتفت به لا تخف، انقضى زمن الجريمة، اعتبر حديثي مزاحا، ولكنه كان قد أسلم الروح" [3].

وقد نشأ عن هذا الارتداد الإزاحي إحساس بالحزن الشديد لدى الضابط السارد، فحدث نفسه يلومها ويؤنبها على هذا النحو : "أقدمتُ على مغامرة لأحقق نصرًا عقيما فبؤت بهزيمة جديدة أفقدتني ما كنت

---

(١) السابق، ص ١٦٠.
(٢) السابق، ص ١٦٠.
(٣) السابق، ص ١٦١.

أحظى به من راحة البال. ومن حين لآخر أتساءل في ضيق : ألا أعتبر أنا أيضًا قاتلا ؟ !" (١). أي أنه سوف يقضي بقية حياته في حزن مضاعف، يداخله إحساس حاد بالذنب، لأنه لم يكشف عن القاتل بعد ربع قرن إلا وهو جثة هامدة. فقد تسببت مفاجأته الرجل الطاعن في السن في وفاته. ويعني هذا أن حركة ارتداد السارد قد امتلكت "حيوية" بارزة لكونها لم تكتف بالوقوف على الماضي، بل تجاوزته إلى الحاضر على النحو الذي تحقق.

ولئن اشتمل ارتداد السارد (أنور عزمي) في قصة نور القمر -على "طاقة درامية مؤثرة" — فإن ارتداد الضابط السارد في قصة (قاتل قديم) قد احتوى أيضًا على "طاقة درامية مؤثرة" وإن اختلفت عنها في مكوناتها التي تتعين في خمس صيغ حركية" :

الصيغة الأولى: بروز الإحساس الحاد بالحسرة لدى السارد"، نتيجة الفشل الذي مني به في محاولته الوصول إلى مرتكب جريمة قتل رغم مرور ربع قرن من الزمان... وكيف لازمه هذا الإحساس حتى بعد بلوغه سن المعاش القانوني منذ خمس سنوات، حيث أغلق محضر التحقيق على أن مرتكب هذه الجريمة مجهول عجز البحث الجنائي عن التوصل إليه.

الصيغة الثانية: تتجلى في حركية إحساسه بالأمل في العثور على القاتل بسبب مذكرات القتيل التي أوصى ،نشرها بعد وفاته، وكيف أن بعض يومياته قد حددت القاتل كما تبين من قبل، فدعاه إحساسه إلى

---

(١) السابق، ص١٦١.

العمل والسعي لمواجهته رغم علمه بأن الجريمة قد سقطت ولن يعاد فتح التحقيق، ولا محاكمة القاتل.

الصيغة الثالثة هي: حركية الارتداد الفرعي أو المتولد عن الارتداد الأصلي، وهو كما أوضحنا مختص بالموقف العلمي والحضاري، وبالجانب السلوكي والاجتماعي، المتعلق بالقتيل علاء الدين القاهري، واستثمار السارد لهذا الارتداد في "مدّنا" بمشاعر الدهشة، والاستغراب، والتعاطف، وفي "توصله" إلى الجاني أو القاتل وهو الخادم (عبده مواهب).

وأما الصيغة الرابعة فهي "بروز الملامح النفسية لعبده مواهب" أثناء حضوره إلى مركز الشرطة لكي يبلغ عن مقتل مخدومه : علاء الدين القاهري. وهي ملامح خدعت الضابط السارد فلم يوجه إليه اتهاما بالقتل المباشر أو غير المباشر، واستبعده طول فترة التحقيق، وأثناء إجراء التحريات عن جميع المحيطين بالقتيل بمن فيهم عبده مواهب، كما برزت هذه "الملامح النفسية" للقاتل بعد أن تمت مواجهته من قبل الضابط السارد، الذي أدت صراحته إلى تأثر القاتل الطاعن في السن، ثم إسلامه الروح أمامه في لحظات قليلة.

وأما الصيغة الخامسة فهي : "تسيّد الحالة النفسية للضابط السارد" لجميع صور الارتداد، وخلال المونولوج البوحي - والمبادلات الحوارية. فهي حالة إحساس عارم "بالهزيمة" في الماضي حيث فشل في القبض على القاتل، وفي الحاضر حيث ظن أنه "سينتصر" أخيرًا على القاتل الذي لن يقدم إلى العدالة لسقوط التهمة بالتقادم، فثمة انتصار معنوي يشعره بالتوازن النفسي أمام نفسه. ولكن هزيمته امتدت بوفاة القاتل خلال

المواجهة الصريحة... إذ توقف قلبه إلى الأبد. ليتواصل تـــأثير جريمــة القتل لسنوات أخرى تالية جعلت السارد يبوح لنا بقوله : "أقدمـــتُ علـــى مغامرة لأحقق نصرًا عقيمًا فبؤت بهزيمة جديدة، ألا أعتـــبر أنـــا أيضًـــا قاتلاً؟!".

ويندرج ارتداد السارد وهو (مصطفى إبراهيم) فـــي قصـــة (يـــوم الوداع) [١] – تحت هذا النوع – فقد تولى السارد تقديم الحدث تقديما يفيد أنه مشارك في صنعه، بمعنى أنه هو الذي سيدخل منذ بداية القص فـــي تحديد معالم "الرؤية السردية Focus Of Narration"، التي تغطـــي حدث القصة، الذي يبدأه بقوله : "الحياة ماضية بكل جلبتها كأن شيئًا لـــم يكن.كل مخلوق ينطوي على سرّه وينفرد به، لا يمكن أن أكون الوحيـــد، لو تجسدت خواطر الباطن لنشرت جرائم وبطولات، بالنسبة لـــي انتـــهت التجربة من جراء حركة عمياء. لم تبق إلا جولـــة وداع. عنـــد مفـــترق الطرق تحتدم العواطف وتنبعث الذكريات. ما أشد اضطرابي. تلزمني قدرة خارقة للسيطرة على نفسي، وإلا تلاشت لحظات الوداع"[٢].

وتعني هذه البداية المسرودة بمزيج من ضميري الغائب والمتكلـــم – أن السارد يعاني من مشكلة أو مأذق خطير.. وقد عمد الكـــاتب إلـــى تنوير هذا المأذق – بواسطة السارد – عن طريق "البوح الذاتي"[٣]، وعن طريق وسيلة "الارتداد الحيوي بضمير المتكلم"، – يبين به معالم علاقتـــه بزوجته، منذ أن رآها فتاة صغيرة في المرة الأولى على شاطئ سبورتنج بالإسكندرية : "ساعة خرجت من الماء بجسمها الرشيق، مخضبة الإهـــاب

(١) يوم الوداع. مجموعة (الفجر الكاذب. (١) ١٩٨٩، ص٩٤.

(٢) السابق، ص٩٤.

(٣) السابق صفحات ٩٤ وما بعدها.

بلعاب الشمس. تلفعت بالبرنس وهرعت إلى الكابينة لتجلس عند قدمي والديها. كنت أتمشى في بنطلون فالتقت عينانا. غمرني ارتياح ابتهج له قلبي، وناداني صوت فلبيت فوجدتني في مجلسها، وكان المنادي خالها وزميلي في الشركة.وتعارفنا وجرى حديث عابر ولكن ما كان أمتعه"[1].

أي أن السارد قد ارتد بذهنه إلى الماضي، ليتحدث عن بداية تعرفه على فتاة واسمها (سهام)، صارت فيما بعد زوجته لتكون مشكلة حقيقية، إذ دب الخلاف بينهما – كما نعرف بعد – رغم الإعجاب المتبادل الذي انتهى بالاقتران. ولذلك عطف على الارتداد السابق بارتداد ثان. وجاء بسبب وجوده في الكازينو الذي شهد لقاءة بخالها زميله في الشركة : "كاشفت خالها بإعجابي بها، (فقال) : إنها متعلمة لم تدخل الجامعة. أبوها له سياسة خاصة، بعد التعليم الثانوي يعد الفتاة للبيت اكتفاء بدخل لا بأس به... قلت : هذا مناسب جدا"[2].

ولم يكن كل من الارتداد الأول، والارتداد الثاني إلا لإقرار "تحول" "سهام" الزوجة بعد إنجابها (سميرة وجمال)، وهو التحول الذي يشكل "مقارنة صارخة" بين حب مكين واع من الزوج مصطفى إبراهيم، ونفور غير مسبب – كما نرى في النص كله – مداره الجهل، وأدى ذلك إلى "الشجار" وتعدد الخلافات، وحدوث اللحظة الغاشمة العمياء وهي قيامه بقتلها، ليتخلص من شجارها إلى الأبد. فالمفارقة على هذا قد مدت الشخصية الساردة بطاقة حيوية حققت "الدرامية" المؤثرة في المتلقي. وهو ما استهدفه الكاتب على لسان السارد. كما هو الحاصل في قصتي (نور القمر)، و(قاتل قديم) على نحو ما تبين منذ قليل.

---

(١) السابق، ص٩٦

(٢) السابق، ص٩٧.

ومما أضفى على هذه "الدرامية" المزيد من التأثير أن السارد كلما مال إلى انتهاج وسيلة "البوح" – يعمد إلى الارتداد إلى الماضي مثل تذكره لقول زوجته سهام "قلبك طيب والقلب الطيب لا يقدر بثمن"(1)، وقولها : "لا يوجد من هو أخس أو أحقر منك"(2). وقولها "ربنا خلقك لتعذيبي وتعاستي"(3). أو قوله لها "أنت مجنونة بالمظاهر"(4)، وقولها "بل أنت متخلف"(5).

فهذه الأقوال المتعددة، تشكل ما يمكن أن نطلق عليه "تعدد الأصوات Polyphone". حيث اشتملت هذه الأقوال على صوتيهما بمعان مختلفة وإن اجتمعت على أمر واحد وهو : استحالة استمرار الحياة الزوجية التي انتهت بمأساة قتل الزوجة، وتسليم نفسه معترفا بجريمته، التي سوف يحدد عقابها القانون العادل.

وأما النوع الثاني وهو ارتداد السارد بضمير المخاطب فيتجلى في قصة (آخر الليل) وقصة (علمني الدهر). وقصة (القضية). والارتداد بهذا الضمير ذو دلالة فنية قد تختلف قليلاً عن الارتداد بضمير المتكلم ولكنهما يشتركان في هدف واحد وهو : تحقيق أكبر قدر من الحميمية أو "المقاربة" مع تجربة السارد المؤدي.

---

(1) السابق، ص٩٦.
(2) السابق، ص٩٦.
(3) السابق، ص٩٦.
(4) السابق، ص٩٧.
(5) السابق، ص٩٧.

ففي قصة (آخر الليل) يمهد الكاتب للارتداد إلى الماضي بتقديم الشخصية المركزية بسرد وصفي خبري : فالشخصية لرجل بائس يتملكه شعور الغضب من أسرته التي دأبت على إساءة معاملته بأن جردته مما يملك من مال وأراض وعقارات بقانون "الحجر" عليه لافتقاده "أهلية التصرّف". وتكمن المشكلة في أنه مدرك لما حدث، ويعاني منه مدللا بهذا الإدراك على فداحة الظلم الذي وقع عليه، والمؤامرة التي دبُرت ضده.

كما قدّمه الكاتب"بمبادلة حوارية". بدا فيها الرجل في حال غير مستقرة. فبعد أن جعلنا نتتبعه عند خروجه من "الحانة" التي وصفها بالجحيم، ثم وهو يحادث كلا من صاحب المطعم، والحلواني[1] – رأيناه يكشف عما بداخله بارتدادين كاشفين عن الغموض الذي خيم على السرد الوصفي، والمبادلة الحوارية.

أما الارتداد الأول – فقد مهد له بعبارة وصفية خبرية بضمير الغائب والمخاطب عقب مغادرته محل الحلواني : "واقتحمته ذكرى عزيزة جدا، ذكرى ذلك الرجل الذي صاحبه يوما مثل ظله – شد ما يستحق الرثاء بحكايته الغريبة، وخليق به أن يقول له : شد حيلك، واضرب الدنيا بالمركوب. فهي دنيا لا تستأهل إلا ضرب النعال"[2].

فقد قادته هذه الذكرى العزيزة عليه إلى عرض صور لماضيه[3]، ربما تكشف عن هذه المعاناة التي يحياها، ولا سيما أن هذه الذكرى عن شخص يعرفه حق المعرفة إذ يصاحبه كظله. إن هذا الشخص ليس إلا

(١) آخر الليل (مجموعة : التنظيم السرّي) مكتبة مصر ط (١٩٨٤)، ص٢٠١.
(٢) السابق، ص٢٠٣، ٢٠٤.
(٣) السابق، ص٢٠٤.

هو. أي أن المحرض له على الارتداد إلى الماضي ليس إلا نفسه التي جسدها في هذا الشخص، صاحب الذكرى العزيزة جداً. هذا الشخص الذي أثار في ذهنه تياراً من الأفكار، يتعلق بأخويه اللذين يكبرانه. وهي أفكار سوغت له الارتداد إلى الماضي على هذا النحو. فقد فكر في أنه: "ثالث ثلاثة أشقاء وأصغرهم. نعم أصغرهم يا عزيزي. فاشترك الآخران في تدليلك فترة من الزمن ولو على سبيل المجاراة ومداراة الغيرة المتأصلة.. وشاء الحظ وهو كل شيء في الدنيا أن يوفقنا في المدارس، فيصير الكبير: وكيل وزارة المالية، والأوسط: كبير مفتشي الري، على حين أبى الحظ أن تحظى بأي قدر من التوفيق، فحتى الخط لم تفكه، ولكن ما قيمة ذلك لشخص قدر له أن يملك بالوراثة مائة فدان؟ وملكتها يا عزيزي، ورحت تستمتع بها، وتغدق في الوقت نفسه على مساكين الأصدقاء وما أكثرهم، فانهالت عليك اتهامات لا أول لها ولا آخر. ورميت فيما رميت بالسفه، واستصدروا عليك حكما بالحجر. سرقوك (كذا) الشياطين، وقتروا عليك الرزق حتى انسدت في وجهك الطرق. ولم يكن عجيبا بعد ذلك أن تقسم لتجلبن عليهم الفضيحة والعار"[1].

فقد عمد الكاتب من منظور الرجل المحبط إلى وسيلة الارتداد إلى الماضي، لتكشف عن غموض حركته في بداية الحكي أو القص، ولنتعرف من ثم على "سرّ معاناته"، التي أوصلته إلى مرحلة بين العقل والجنون. وهي المرحلة التي ألفها أصحاب الأماكن التي يرتادها، ويجارونه في طلباته التي يريدها، ولا يسخرون من عباراته التي درج

(١) السابق، ص٢٠٤ – ٢٠٥.

على ترديدها، إذ يتعاملون معها كأنها صادرة عن إنسان عاقل واع بما يقول، من مثل قوله لصاحب مطعم (الرائد) : (الدنيا صغيرة رغم ما يقال عنها، أنا قادم إليك من آخر الدنيا)،[1]. ثم يطلب تشكيلة من الكباب والكفتة، فيستجيب البائع، ويسارع بالقول (بل نرسلها إلى البيت كالعادة) و(سنرسل الفاتورة مع الطعام) [2]. عندما يتظاهر الرجل بأنه سيدفع الثمن. ويتكرر ذلك المشهد مع الحلواني[3]. وباقي المحلات الأخرى. فأصحابها متأكدون أنه لا يملك، ولن يتناول شيئًا مما يطلب. ولكنه يتعامل معهم بـ "وهَم" مستمر،يحزنهم ويتأثرون له. فهو عزيز قوم ذلّ ينبغي المحافظة على شعوره، وبالتالي على البقية الباقية من عقله الذي أصابه أهله وأقاربه.

وقد أبرز الارتداد كذلك "حجم الظلم" الفادح الذي وقع عليه بسبب تميز شخصيته عن أخويه، ولا متلاكه إرادة التصرف بما آل إليه من ميراث كبير، وتوجيه بعض من هذا الميراث إلى مساعدة المحتاجين، ولا سيما (مساكين الأصدقاء). وقد تمثل هذا الظلم في إصدار حكم قضائي بالحجر عليه لسفهه. ولأنه مدرك بالبقية الباقية من عقله – لما يحدث– فقد توعد شقيقيه بأن عمد إلى التشهير بهما والنيل منهما نظير هذا الظلم، الذي أوقعاه بحياته، فصار على هذا النحو المزري.

---

(1) السابق ص ٢٠٣.
(2) السابق ص ٢٠٣.
(3) السابق ص ٢٠٤.

ولئن تحققت "درامية" هذا الارتداد بعناصر : "الكشف" عن غموض حركة الشخصية، و"التعرف" على سرّ أزمتها، و"تعاطف" أغلب المراقبين مع الرجل، وإدراكه وإدراكهم لفداحة الظلم الواقع عليه. و"قسوة" الأخوين عليه في مقابل طيبته المفرطة – فإن ثمة عنصرا جوهريا ينضاف إلى هذه العناصر ليمد "الدرامية" بالمزيد من القوة والحيوية – وهو عنصر "التحليل" الذي أجراه الرجل المقموع، إذ يسود الارتداد تحليل الوقائع، والتحاور معها لاستخلاص "تحرك تبريري" يواجه من يناوئه. أو من أساء إليه. ولا سيما أن هذا التحليل قد اتخذ ضمير المخاطب غالبًا. وهو ضمير "استحضاري" للمخاطب أو الموجه إليه الحديث، دليلا على قربه من نفس المستحضر، وتأكيدا لحميمية صلته به. فلم يكن الارتداد – كما رأينا – مجرد سرد لوقائع ماضية كاشفة عن غموض، أو إزاحة الغطاء عن سرّ دفين، بل هو "مناقشة" هادئة قد تتوتر أحيانا – لحالة "المستحضر" في هذه الصورة الارتدادية[1].

وقد عمد الكاتب إلى "إجراء حوار" ممهد لصورة ارتدادية ثانية أراد بها المزيد من الكشف والتوضيح. أجرى الكاتب الحوار بين الرجل ورواد حانة (إيديال)، عكس تعرضا بأخويه وتهكما عليهما، ولا سيما أخوه الأكبر الذي يشغل منصب وكيل وزارة المالية، بينما لا يجد هو قوت يومه. "سأله أحد الرواد بتهكم :

- أصحيح ما يُقال ؟ فأجاب :
- وما هو ؟
- أنه عرض عليك وزارة الصناعة فرفضتها. فقال بإباء.
- لستُ ممن يبيعون أنفسهم عند أول طلب. فقال آخر ساخرًا.

(١) السابق، ص ٢٠٥-٢٠٦

- حتما ستقبلها في ظروف أفضل. فقال مصدقا.
- وعند ذاك تهنأ البلد قبل أن أهنأ أنا ... فقال ثالث بنبرة إشفاق.
- رجل ولا كل الرجال !. فعقب ثانياً.
- أنتم مدعوون عندي لقضاء سهرة رأس السنة! فقال رابع بتهكم.
- وستكون ليلة ولا كل الليالي"[1].

وقد قطع الكاتب هذه المبادلة الحوارية الدالة على المصير الذي آل إليه الرجل وهو الاقتراب من حافة الجنون- قطعها بسرد وصفي سببي، يتضمن إمكانية الولوج إلى منطقة نفسية لديه تساعد دون شك على الارتداد إلى ماضيه. ويتضح هذا السرد في قول الكاتب متابعًا الرجل في حركته، وراصدًا ما يمكن أن يدور بذهنه هكذا: "وغادر الحانة إلى عالم التيه، ومرة أخرى ذكر الرجل الذي صاحبه يوما مثل ظله. من الجحود ألا يزوره ليعزيه بكلمتين"[2]. فلم يكن هذا السرد إلا تمهيدا وتهيئة لرجعة ذهنية إلى الماضي تشكل صورة ارتدادية هي :

النوع الثاني من الارتداد، الذي يكشف فيه الرجل عن طبيعة صلته بأخويه، وبالفتاة التي أحبها، كما يكشف فيه عن إحساسه الدائم بالتعاسة نتيجة تدخل أخويه في حياته العاطفية، والاجتماعية... أجرى الكاتب الارتداد الثاني على هذا النحو : "إن موقفك يوم عزمت أن تلطخ غرورهم بالعار – موقف لا يُنسى، خلعت البدلة يا بطل واستبدلت بها جلبابا أزرق،

(١) السابق، ص ٢٠٦
(٢) السابق ص ٢٠٦.

وافتنيت عربة يد"، وسرحت ببطيخ في مجالهم الحيوي، وعلى مرأى من الذاهب والجائي.. وارتعدت منهم المفاصل، وساقوا عليك الأهل والأصدقاء، ولكنك صمدت صمود الأبطال، واضطروا في النهاية أن يتجاهلوك متظاهرين باللامبالاة فتماديت في التحدي، وقضيت لياليك في "غرز" عرب المحمدي يا فارس الفرسان، وضارب الدنيا بنعليك، وحتى يُتاح لي لقاؤك تقبل على البُعد إعجابي. أما أنت يا نوسة فارجعي إلى قسمتك ونصيبك، فإن جميع طلباتك مستجابة. سرّ المأساة كلها في كلمة أنني ولُدت في عصر تشرد فيه الملوك في بلاد الغربة كالمتسولين. بعد أن خلفوا عرشهم وراءهم بيد السوقة، ثم إنهم بعد ذلك لا يأمنون الغدر، ولا ينجون من المؤامرات، بذلك تنبأ قارئ الكف، ولكنني لم آخذه مأخذ الجد في وقته، وتركت الزمن يجري كيف شاء، حتى استحكم الحصار"[1].

تتمثل في هذا الارتداد حيوية بارزة أو "درامية" ذات تأثير عال، وذلك لاشتماله على عناصر أسلوبية متنوعة تتعلق بنوع المخاطبة، وبكيفية الأداء اللغوي، وبالاستعانة، والمفارقة.

العنصر الأول هو : "المخاطبة الذاتية" أو مخاطبة نفسه بسرد خبري حدد به مأساته المالية والاجتماعية، وكيف واجه موقف أخويه منه مواجهة الأبطال، والتحدي بعمل شريف ولكنه هين قليل الشأن لا يتناسب مع المستوى المعيشي الذي ترفل فيه أسرته، والوظيفي الذي يتحرك في إطاره أخواه.

والعنصر الثاني هو : "السرد الطلبي" المتمثل في التوجه المفاجئ بالحديث بصيغة النداء (يا فارس الفرسان..) ينادي بها نفسه، وبصيغة

(١) السابق ص ٢٠٦ - ٢٠٧

نداء أخرى (أما أنت يا نوسة) ينادي بها محبوبته التي حرمه منه أخـواه المتسلطان.

والعنصر الثالث هو : "الالتفات" الفني الذي جعله ينتقل دون تمهيد من صيغة خبرية ذات ضمير مخاطب ذاتي إلى صيغة ذات ضمير مخـاطب آخر قفز إلى ذهنه : "وحتـــى يتـــاح لـــي لقـــاؤك.." وكذلـك الانتقـــال "الاستطرادي" من التعبير الذاتي (المخاطب) و(المتكلم).. إلى تعبير عــــام يتعلق بالطبيعة الإنسانية "سر المأساة كلها في كلمة أنتـــي ولـدت فـــي عصر..." ثم العودة إلى التعبير الذاتي يختتم به هذا المقطع الارتدادي.

والعنصر الرابع الذي تتشكل منه درامية الارتداد – هنـا – هـو: عنصر "التجريد" فقد جرد من ذاته، شخصين : أولهما "الملازم لـــه مثـل ظله". ويريد بذلك نفسه، وثانيهما "قارئ الكف" الذي هو مجرد قناع فنـي استعان به هنا – ليسرد على لسانه تقلب الأعزة والدول من حـــال إلـــى حال. رامزًا بذلك إلى اقتراب زوال "المركز والنعمة" ممـن تسـببوا فـــي إيذائه، وتشريده مثل هؤلاء الملوك الذي ملكوا ثم صاروا كالمتسولين في بلاد الغربة.

والعنصر الخامس هو : "المفارقة" الناشئة عـــن غلبـة الأسـف والأسى" وهيمنتهما على نفسه من جراء استشراء قوى التآمر والغـــدر، وتفشى قوى النصب والاحتيال التي تحول من يملك الثروة والجاه والمـال إلى "معوز" يحتاج إلى المعونة، ويفتقر إلى المساعدة، بينما يرى آخريــن ينعمون بثرائه وماله على مرأى ومسمع من مراقبين أمنـــاء ولكنـــهم لا يكترثون بما يرون أنه حق يدعو إلى الدفاع عنه. وينـدرج تحـت هـذه الوجه مواضع في غير قصة من قصص الكاتب، مثل قصة (المهد) [1].

(١) قصة (المهد) بمجموعة "القرار الأخير" مكتبة مصر، ط (١)، ١٩٩٦، ص٥

وأما النوع الثالث وهو الارتداد بضمير الغائب : فنقف عليه في غير قصة للكاتب. منها قصة (عندما يقول البلبل لا) [1]. والغرض من الارتداد هنا هو : إزاحة الحاضر مؤقتا لإظهار بواعث همّ تعاني منه الشخصية الفنية المركزية. وهي لفتاة تعمل معلّمة في الحقل التعليمي تنطوي نفسها على حزن هائل لا تفصح عنه لأحد، ولا يعلم عنه أي أحد. وسبب هذا الحزن حادث قديم خطير عجزت عن نسيانه رغم مرور سنوات طويلة. وهو مدفون في صدرها. ولكن سببه يظهر الآن في مجال بصرها وحياتها. إنه ناظر المدرسة "بدران بدوي" الذي وجدت أنه "لا مفر من أن تهنئه مع المدرسات وأن تصافحه أيضا"[2] وأن تتناسى اضطرابها النفسي، فقد "سرت في بدنها قشعريرة ولكن لا مفر"[3].

وقد ساق الكاتب بوصف سردي مظاهر لم تفصح عن حزنها، بقدر ما زادت الأمر غموضًا وتعقيدًا. فقال: "كان دائما احتمالا متوقعا وها هو قد وقع. شحب وجهها الأنيق، ولاحت في عينيها السوداوين النجلاوين نظرة شاردة. وأزفت الساعة فذهبن طابورا في أرديتهن المحتشمة إلى حجرته المفتوحة. وقف وراء المكتب يستقبل الوافدين. متوسط القامة، مائل إلى البدانة، ذو وجه كروي وأنف أقنى، وعينين جاحظتين، يتقدمه شارب منتفخ مقوس كموجة محملة بالزبد. تقدمت في خطى خفيفة مركزة عينيها على صدرة متحاشية عينيه، ثم مدت يدها.. ماذا تقول ؟ مثلما قلن ؟، لكنها خرست فلم تنبس بكلمة. ترى ماذا تجلي في عينيه ؟ صافح يدها الرقيقة بيد غليظة، وقال بصوته الخشن:

---

(١) قصة عندما يقول البلبل لا – بمجموعة الفجر الكاذب، ص١٩٨

(٢) السابق، ص١٩٨

(٣) السابق، ص١٩٨

- شكرا.

استدارت ومضت بقامة رشيقة، نسيت همومها في أداء واجبها اليومي. ولكنها لم تبد في حال حسنة. أكثر من بنت قالت : "أبله عصبية اليوم". ولما رجعت إلى مسكنها بأول شارع الهرم غيرت ملابسها وجلست إلى مائدة الطعام مع أمها. نظرت الأم إلى وجهها وتساءلت :

- خيرا ؟ فقالت بإيجاز :
- بدران.. بدران بدوي، تذكرينه ؟، عين ناظرا على مدرستنا..
- ياه !. ثم بعد قليل من الصمت (قالت الأم) :
- لا أهمية لذلك على الإطلاق، تاريخ قديم منسى.

بعد الطعام آوت إلى حجرة مكتبها لتستريح وقتا ثم لتصحح مجموعة من الكراسات. نسيته تماما. كلا لم تنسه. يطوف بها بين زمن وآخر. كيف يمكن أن ينسى تماما؟!"[1].

ينطوي هذا النص السردي على طائفة من المظاهر الداعية الخاصة بحركة الفتاة فجميعها تنصب عليها، وهي "مظاهر وصفية" توحي بخطورة السر الدفين الذي تحمله في صدرها. وأول هذه المظاهر : "شحوب وجهها الأنيق" نتيجة علمها بتولي بدران بدوي نظارة المدرسة منقولا من مدرسة أخرى، رغم أن احتمال وجوده في حياتها "كان متوقعا وها هو قد وقع". والمظهر الثاني هو : "النظرة الشاردة" التي لا شك تنظر فيما لا يراه غيرها. وهي "واقعة ما" أو حادثة معينة" لابد أن تجتذب اهتمامها وذاكرتها وتفكيرها فيما قد وقع أو حدث. والمظهر الثالث هو : "وصف الناظر بصفات لا تريح العين. إذ هي منفرة طاردة لإحساس التقبل

(١) السابق، ص١٩٨ – ١٩٩.

أو الإقبال، ليحل محله إحساس المصانعة والمداراة، يحتمي وراءه كل من تدعوه الحاجة أو المصلحة إلى الاقتراب منـــه أو مجالســته. والمظــهر الرابع هو :"تحاشي المدرسة" نظراته لها بينما ركزت عينيها في صــدره. والمظهر الخامس هو : "التجاؤها إلى الصمت: "فلم تنبس بكلمة" مخالفــة بذلك كل من سبقها ومن أتى بعدها للترحيب به. والمظهر السادس هــو : "سوء حالتها" الذي لمسته بعض تلميذاتــها أثنــاء إلقــاء درس اليــوم، فوصفنها بأن (أبله عصبية اليوم).. والمظهر السابع هو : تحاورها مــع أمها عقب عودتها إلى المنزل. وهو التحاور الذي عكس قدرا من توتــر الاثنتين. والمظهر الثامن هو : "تسليمها باستحالة نسيان هذا الرجل الذي لم تنسه تماما. فقد كان يطوف بها بين زمن وآخر.. مما جعلــها تنفــي نسيانه بعبارة تساؤلية إنكارية : (كيف يمكن أن ينسى تماما)؟.

إن هذه المظاهر الوصيفية جميعا تتعاون في الدلالة على أن "الهم" الذي تعاني منه المدرسة غير هين، فهو ثقيل وخطــير، يشــعر أمامــه المتلقي أنه بحاجة إلى الكشف عنه. وإلى إزالة غموضه. وهذا الشــعور الاحتمالي أدركه الكاتب – ولابد أن يدركه كل كاتب – فأجرى بســببه – من منظور الفتاة المهمومة – العبارة التساؤلية الإنكارية في نهاية السرد الوصفي : "كيف يمكن أن ينسى تماما؟". التي تعد مدخلا طبيعيــا غــير متعسف إلى عملية "إرتداد إزاحي". يزيح هذا الهم أو يطوره إلى جهه ما، ومن ثم جعل الكاتب الفتاة ترتد إلى الزمن الماضي بضمير الغائب هكذا:

"عندما جاء لأول مرة ليعطيها درسا خصوصيا في الرياضة كــانت في الرابعة عشرة. بل لم تكن أتمتها. كان يكبرها بخمسة وعشرين عاما، وفي سن المرحوم أبيها. قالت لأمها: (شكله فوضى. ولكن شرحه جيــد)،

فقالت أمها: (لا شأن لنا بشكله. المهم شرحه). كان غاية في المهارة. يبعث النشاط برواية النوادر اللطيفة. أنست به، واستفادت من خبرته، ولكن كيف حصل ما حصل؟. لم تفطن في ملكوت براءتها إلى أي تغير في سلوكه لتأخذ حذرها. انفرد بها ذات يوم عندما ذهب والداها لعيادة عمتها. لم يداخلها شك في رجل اعتبرته أبا ثانيا. كيف حصل ما حصل؟.بلا حب ولا رغبة من ناحيتها حصل ما حصل. تساءلت في رعب: (ما هذا ؟)، قال لها : (لا تخافي ولا تحزني، احتفظي بسرك. وسوف أخطبك يوم تبلغين السن المعقولة). ووفى بوعده. جاء وخطب. كانت قد بلغت درجة من النضج أتاحت لها إدراكا لأبعاد مأساتها. لم تجد نحوه أي حب، أو احترام. وكان أبعد ما يكون عن أحلامها وما تخلقت به من نقاء ومثالية. ولكن ما الحيلة؟!، أبوها رحل عن دنياها قبل ذلك بعامين. وذهلت أمها لجرأة ذلك الرجل، ولكنها قالت لها : (أنا عارفة تمسكك باستقلالك الشخصي، ولذلك أترك لك الرأي..) شعرت بحرج مركزها. فإما أن تقبل وإما أن تغلق الباب إلى الأبد. ياله من موقف يدفع الإنسان دفعا إلى ما يكره. هي الجميلة الغنية التي يضرب المثل بنبل أخلاقها في العباسية كلها تتخبط في مصيدة محكمة وهو يطل عليها بعينيه الشرهتين. كرهت قوته كما كرهت ضعفها. أن يعبث ببراءتها شيء، أما أن يتسلط عليها وهي في كامل عقلها فشيء آخر. قال لها: (ها أنا أوفي بوعدي، لأني أحبك): وقال لها أيضا : (أني أعرف حبك للتعليم، وسوف تكملين دراستك في كلية العلوم). غضبت غضبا لم تشعر بمثله من قبل. رفضت الإرغام كما رفضت القبح. هان عليها أن تضحي بالزواج. رحبت

بالوحدة، وقالت إن الوحدة في رفقة الكبرياء ليست وحدة. وحدست أيضا أنه يطمع في مالها. وقالت لأمها بكل ببساطة : (لا)، فقالت الأم : (إني أعجب كيف لم تقرري ذلك من أول لحظة!). واعترض الرجل طريقها في الخارج وقال لها: (كيف ترفضين؟ ألا تدركين المصير؟) فقالت بحدة لم يتوقعها : (أي مصير أحب إلى من الزواج منك)، وأتمت دراستها وأرادت أن تملأ الفراغ بالعمل فاشتغلت مدرسة، وفاتتها فرص الزواج تباعا فأعرضت عنها جميعًا حتى سألتها أمها : (ألا يعجبك أحد ؟ !) فقالت برقة : (إني أعرف ما أفعل)، فقالت الأم : (ولكن الزمن يجري). فقالت : (فليجر الزمن كيف شاء. أنا راضية). ويتقدم بها العمر يوما بعد يوم، تتجنب الحب وتخافه. تأمل بكل قواها أن تمضي الحياة في هدوء مطمئنة أكثر منها سعيدة. تلح على إقناع نفسها بأن السعادة لا تنحصر في الحب والأمومة. ولم تندم قط على قراراها الصلب. ومن يدري ماذا يخبئ الغد"؟[1].

فقد كشف هذا الارتداد عن "طبيعة الهم" الذي تحمله في صدرها مؤثرة ألا تبوح به حتى لا يطلع عليه أحد. وهو كشف حيوي يمدّ الارتداد بطاقة درامية مؤثرة، تتمثل في "رسم خلفية الحادث الأليم" الذي تعرضت له هذه الفتاة عندما كانت صغيرة السن لم تتجاوز الرابعة عشر عاما.

إذ تتحدد هذه الخلفية في "جلسات" جمعتها بمدرسها في درس خصوصي" بالمنزل. و"اطمئنانها" له حيث رأته أبا ثانيا فهو في عمر والدها تقريبا، إذ يكبرها بخمسة وعشرين عاما. و"سعادتها" به بسبب

(١) السابق، ص١٩٩ – ٢٠١.

نوادره اللطيفة التي جعلتها تأنس إليه. "وعدم ارتيابها" في أي تصـــرف يصدر عنه أثناء أداء الدروس. و"اختلاء المدرس بها" بعـــد أن اضطـر الوالدان إلى مغادرة المنزل لعيادة عمتها المريضة.

كما تتمثل هذه الدرامية في "الإيحاء"بوقوع حادثة الاعتداء عليـــها دون التصريح بها. إذ اكتفى الكاتب بترديد صيغة : كيف حصل ما حصـل مرتين، وبإضافة صيغة قريبة منهما هي: "بلا حب ولا رغبة منها حصـل ما حصل".

كما تتعين هذه الدرامية في "الطبيعية الملائكية البريئة" التي تحلت بها هذه الفتاة الصغيرة، فلم تزد على أن تساءلت في رعب : ما هـــذا؟. وهو تساؤل إنكاري امتزج بالجهل، وبعدم الوعي بعاقبة هذه اللحظة التي لم تشعر بخطورتها. ولم تفكر حينها أنها لحظة مصيرية. فقط ما فكـــرت فيه هو أن ثمة خطأ ما قد حصل في منظومة العلاقة التـــي تربـــط بيـــن تلميذة في الرابعة عشرة وأستاذ في عمر والدها.

كما تتحدد هذه الدرامية في "الأصوات المتوالية" التي ترددت علـــى مسامعها فأحدثت ردود أفعال مختلفـــة – كصـــوت المـــدرس المغتصـــب يطالبها بحفظ السر ويطمئنها أنه سوف يأتي لخطبتها في الوقت المناسب فلم تجب بكلمة، لأنها لم تكن تدري ماذا تقول في حالـــة كـــهذه أصـــابت عقلها بالتبلد، ونفسها بالانكماش والتقوقع. وكصوت والدتها، التي أبـدت دهشتها من تقدم المدرس لخطبتها بعد عدة أعوام من الحادثة التي ليست على علم بها. وكصوتها المكتوم بداخلها الذي "رفـــض" قوتـــه وجرأتـــه وتسلطه أثناء غيبة وعيها، والذي رفض محاولته – بعد نضج تفكيرها – أن يعاود تسلطه عليها وعبثه بها، فدفعها إلى التصريح بـــ (لا) ببســـاطة

وحزم. وكصوت المدرس الجاني يعترض رفضها بتحذيرها من (المصير) الذي لا تدرك أبعاده فجوبه بردها الحاد: (أي مصير أحب إليَّ من الزواج منك)، وكصوتها لأمها– حين راجعتها في رفضها المدرس أو أي راغب في الاقتران بها، فقد قالت الأم : (الزمن يجري) فأجابت : – (ليجر الزمن كيف شاء، أنا راضية)، ليكون ردها هذا بمثابة تصميم نهائي على مزاولة الحياة بلا رجل أي رجل، لا سيما أنها اقتنعت نفسها – بإلحاح – أن الحياة لا تنحصر في الحب والأمومة. وإن جاءها صوت داخلي يتساءل عن أن المرء لا يدري بما قد يأتي به المستقبل من مفاجآت.

وقد انتجت هذه الصور المشكلة لدرامية الارتداد– توقعا لدى القارئ بأن المدرسة الحزينة سوف تمضي في قرارها الصلب، وموقفها الصلد، وإرادتها الحديدية، وذلك لتواجه الناظر الجاني بإحساس غير مبال به، ولا بالحادثة القديمة المأساوية: "حقا أنها تأسف لظهوره في حياتها من جديد، وأنها ستتعامل معه يوما بعد يوم، وأنه سيجعل من الماضي حاضرا أليما[1]" – ولكنها اعتصمت بتصميمها الصامد اللامبالي، الذي استندت إليه في المبادلة الحوارية التي جرت بينهما على هذا النحو عندما اختلى بها في حجرته لأول مرة سائلا إياها :

- "كيف حالك. فأجابت ببرود.
- على خير ما يكون. وحين حاول أن يقول لها بتردد وتساؤل:
- ألم .. أعني.. تزوجت. فقالت بنبرة من يقصد قطع هذا الحديث:
- قلت إنني على خير ما يكون"[2].

(1) السابق، ص٢٠٢

(2) السابق، ص٢٠٢

فهذا التصميم يقوم على قوة إرادة فاعلة ذات قدرة علـــى إزاحـــة هذا الهم الذي تبدي في ارتدادها إلى الماضي المؤلم، ويكشف عن قـــوة شخصية تتيح للمتلقي أن يتنبأ "بمستقبل فعلها" أو تصرفها مع هذا الرجل أو أي رجل آخر – وهو : "العزوف الدائم والعزلة المستمرة. وإن كـــانت توقن في داخل نفسها بأن حركة المستقبل سوف تسفر عـــن "جديـــد" لا يمكن للمرء أن يتجاهله أو يتجاوزه.

أما النوع الرابع فهو "الارتداد إلى الماضي بأكثر من ضمير".. فقد يرتد الراوي أو السارد بضمير المتكلم أو بضمير المخاطب، وقـــد يعمـــد الكاتب – نيابة عن الشخصية إلى الارتداد بضمير الغائب. على نحو مـــا نرى ذلك في غير قصة. مثل "الحب والقناع"[1]، و"أيوب"[2]، والقضيـــة[3]، وصباح الورد[4]. وغيرها.

ففي قصة (الحب والقناع) – يعاني (لبيب داود الناطورجي) – من همّ شديد لم يبح به لأحد – وهو مرتبط تماما بزوجته (فتحية ســـليمان) التي تزوج منها بعد وفاة صديقهما المشترك – (يســـري أحمـــد). ولـــم يكشف الكاتب عن سبب ذلك الهم الذي زاحمه في وقت لا يتوقع فيه أحـــد أن يكون مهموما. إذ إنه يشعر به ثقيلاً على صدره في أيام شهر العســـل التي بدأت بزواجه من فتحية سليمان الجميلة ذات الشخصية المتميزة.

---

(١) الحب والقناع / مجموعة (الشيطان يعظ)، ص١٤٥

(٢) أيوب / مجموعة (الشيطان يعظ)، ص٢٠٣

(٣) القضية / مجموعة الفجر الكاذب ص ١٨

(٤) صباح الورد / مجموعة صباح الورد، ص٢٣.

وقد آثر الكاتب ألا يتناول هذا الهم دفعة واحدة بل عمد إلى تناوله في عدة مواضع ارتدادية. ربما لإثارة "تشـــويق" Suspense المتلقـــي لمتابعة الحدث الفني، وربما لدعوته إلى أن يشارك في "تصـــور" مصـــير الشخصية أو تطورها. "وتأمل" حركتـــها وحركـــة الشـــخصيات الأخـــرى المتصلة بها.

أما الارتداد الأول — فقد أثارته زوجته فتحيـــة ســـليمان بحديـــث وجهته إليه بوصفه مالكا لعقارات تدر عليه خمسمائة جنيه شهريا أغنتـــه عن العمل الحكومي أو غير الحكومي.فمن الضروري أن يكـــون للمـــرء عمل، مهما تعددت عقاراته وكثر ثراءه. وقد يرد في حديثها ســـؤال لـــم ينزعج منه زوجها لبيب، بقدر انزعاجه من نغمة السيطرة ونبرة التسلط، وروح المبادأة، وسرعة المبادرة، التي عكستها شخصية هذه الزوجة.برز سؤالها هكذا :

- خبرني .. متى تشرع أنت في العمل ؟

كما أن هذا السؤال دفعه إلى جانب انزعاجه أو بسببه — إلـــى أول ارتداد إلى ماضيه، وهو ارتداد إلى "ماض قريب" يرينا فيه صورة "لقائـــه بها للمرة الثالثة عقب حفل الخطوبة. حيث حاصرته بجمل حوارية حافلـــة بالتساؤلات على هذا النحو :

"متى تخرجت ؟ فأجابها ببساطة :

- منذ ستة أعوام.
- ولماذا بقيت بلا عمل؟
- لست في حاجة إلى العمل كما تعلمين.
- لكنه العمل الذي يخلق الإنسان، لا دخل خمسمائة جنيه.

- لا ينقصني شيء، وإني لخبير في التعامل مع الوقت. لي مكتبة ضخمة، لي أصدقاء، ثم إني لم أقتنع بعمل أبدا.

- إن كنت تضيق بالوظيفة فافتح مكتبا للمحاماة. صديقاك عبد الباري خليل، وعدلي جواد محاميان، صديقك وهدان المتجلي قاض..

- إنهم في حاجة إلى العمل..

- الإنسان بلا عمل عرضة للرعب.

- الرعب ؟ !

- الضجر، العادات السيئة، العزلة..

- قد توجد جميعا في العمل.

- الاستثناء يؤيد القاعدة ولا يهدمها.

- هناك الزواج والأبناء.

- العمل أيضًا مهم.إنه لأمر مهين أن يخطر الإنسان في الحياة بلا عمل.

ولما كان متلهفا على الظفر بها فقد قال :

- سأجرب ذلك في أقرب فرصة.

فحنى رأسه بالإيجاب، تجاوز عن مزاجه الراسخ من أجل الحب. وتأثر بنظرة عينيها وثبات نبرتها تأثرا أشاع في نفسه الحذر والتوجس.وتذكر موقفها الرافض للزواج حتى شارفت الثلاثين فازداد حذرا وتوجسا. وتساءل هل يعثر تحت ذلك السطح الصخري على ينبوع من ماء الأنوثة العذب. تساءل مرتين ولكنه كان يحب حبا عنيدًا أيضا.. قالت بفخار :

- ملف خدمتي يحوى أجمل الشهادات بكفاءتي في العمل.

- طبعا.
- طبعًا ؟ .. لماذا ؟
- إنك تتحرين الكمال في كل شيء.
- أيرضيك ذلك ؟
- بلا أدنى ريب، ولكني أحب أيضا الاعتدال.!
- يا لك من رجل طيب. (فسأل نفسه : ماذا تعني يا ترى؟). أما هي فتساءلت :
- كيف كنت تمضي يومك ؟. فقال مستبشرًا.
- كنت أبدأ يومي بالسباحة طيلة أيام السنة عدا الشتاء فألعب التنس، فآوى إلى مكتبي حتى الغداء، أذهب إلى لقاء عبد الباري ووهدان وعدلي، بركننا المختار في الفردوس. وقد أذهب إلى سينما، أو أمضى سهرة أمام التلفزيون.
- إنهم يستريحون من العمل.أما أنت فتواصل حياة الفراغ. فابتسم بلا تعليق فقالت :
- قراءاتك متنوعة، يسرني أنك تضم إليها العلم أخيرا، لكن لأي هدف تقرأ ؟ .. هل حلمت يوما بالتأليف ؟
- أبدا.
- وفي المقهى كنت تشرب الويسكي.
- بضع كؤوس. هزت رأسها بأسف فقال :
- علينا أن نأخذ الأمور بهوادة ورفق.
- أعتقد أن الإيمان يتطلب جدية أكثر.
تذكر قول عبد الباري عن إمام المسجد.إنها طراز نسائي غريب حقا. قالت :

- إنك بذرة تعد بشجرة طيبة، وسوف تشكرني ذات يـــوم مـــن صميم قلبك.

ياللداهية : ها هو صوت داود الناطورجي– أبيــه – يــتردد مــن جديد. ماذا تظن، وماذا تدبر؟"[1].

إن هذا الارتداد الأول. كما نرى– جاء نتيجة حديث مع زوجته في أيام العسل الأولى. فهو – كما قلنا– ارتداد إلى "ماض قريب".. ويلاحـــظ أنه في شكل "مبادلة حوارية" نامية ومتطورة وساعية إلى إيقافنـــا علـــى هدف محدد وهو "الكشف" عن طبيعة شخصية كل من الزوجين.

فشخصيتها تتصف بصفـــات الجـــرأة، والصراحـــة والمجادلـــة، والاقتحام، والاكتراث، التي يجمعها إحساسها الحماسي بـــالحرص علـــى حياتها الجديدة، الأمر الذي دعاها إلى محاورته على هذا النحو المتقـــدم بغرض إرساء مبدأ "الاستقرار العائلي" وهما في أيام الزواج الأولى. وفي سبيل ذلك استفسرت عن طبيعة علاقاته بأصدقائه، وعن ثقافته، ونـــوع قراءاته. وعن أوقات فراغه، ومدى تمســـكه بدينـــه، وســـادت جملـــها الحوارية نغمة بارزة هي ضرورة أن يكون له عمل مثل (مكتب محامـــاة) فهو حاصل على ليسانس في القانون. ولن يغنى عن العمل أنه ثري يملك العقار والمال.

وأما شخصيته حتى الآن فهي قائمة على صفـــات المـــداراة، وردّ الفعل، والترقب، والحذر التي تندرج تحت إحساسه بضرورة "كتم مشاعره الحقيقية" وإظهار ما يغايرها. و"مجاراتها" في أقوالها وطموحاتها، وإبداء موافقته على رغبتها في تغيير نظام حياته دون مجابهة أو معارضة مـــن

(١) السابق، ص١٥١ – ١٥٣.

جانبه. وكيف له أن يجابه أو يعترض أو يعارض ما دامت رغبتها مؤسسة على مبدأ "إقرار الاستقرار العائلي"؟. كما تكشف هذه المبادلة الحوارية عن أنه يستند إلى "حب متسلط" دفين يحمله لها ولا يود الآن على الأقل الإفصاح عنه، في مقابل تسلط شخصيتها على مستقبل دوران حركته في إطار حياتهما الزوجية.

وقد آثر الكاتب أن يعمق هذا "الارتداد الحواري"، وذلك بعقد ارتداد آخر أثناء الحوار، تعلق بشخصية فتحية قبل أن يتقدم يطلب يدها وخطبتها. فقد تذكر موقفها الرافض للزواج حتى شارفت على الثلاثين، وكيف أنه تساءل وقتها عن مدى إمكانية احتفاظها بينبوع من ماء الأنوثة العذب تحت صخرة الرفض لمبدأ الزواج. وهذا يعني أن الكاتب في ضوء هذه الارتدادة – داخل هذه الموقف الارتدادي – يرمي بخيط أو سؤال : كيف تم الزواج بعد رفض صريح وقاطع للحياة الزوجية من جانبها أيا كان الزوج الذي سيديرها. ويبدو أن الكاتب بذلك إنما يريد أن يثير في نفوسنا "إحساسًا توقعيًا"– بأن حياة هذين الزوجين ستسفر عن مفاجأة أو تحوّل يتدخل في مجرى الحدث الفني.

وفي إطار هذا التوقع عمد الكاتب إلى عقد "ارتداد ثان"، زمنه "أبعد من زمن الخطوبة" التي أشار إليها الارتداد الأول، وقبل شهر من عقد القران. وقد استدعى هذا الارتداد الثاني بروز إحساس لبيب بأن تسلط فتحية يشبه تسلط والده (داود الناطورجي)، فهي قد انهالت عليه بأنهار من الوصايا التي أشبهت وصايا والده، وتوجتها بقولها (إنك بذرة

تعد بشجرة طيبة)[1]. وهو آخر ما قالته له في الارتداد الحواري السابق مدللة به على قوة شخصيتها وإرادتها الحديدية السافرة.

ولذلك كانت شخصيتها محور الارتداد الثاني، فقد ارتد من غلبة إحساسه بقوة شخصيتها إلى موقف حواري جمعه بعدد من أصدقائه قبل زواجه منها بشهر تقريبا، فقد تذكر بسببها اجتماعا ذا مغزى بركن الفردوس في الشهر السابق لزواجه: "قال وهدان المتجلي القاضي المعروف بميوله الدينية :

- فتحية ممتازة، ولكن عليك أن تتغير. فقال عبد الباري خليل:
- أو اضمن حبها لك فيجيء التغيير من ناحيتها. فتساءل لبيب بقلق :
- ألا يمكن أن يستقل كلانا بحياته. فقال عدلي جواد :
- كان عليك أن تختار فتاة من نوع آخر"[2].

وتجمع الجمل الواردة في هذا الموقف الارتدادي الحواري بضمير الغائب الذي يتناول فتحية — على أننا نتعامل مع شخصية "نسائية نادرة" أو كما وصفها زوجها لبيب "إنها طراز نسائي غريب حقا"[3] في الارتداد الأول، ولو لم تكن كذلك لما حظيت بكلام هؤلاء الأصدقاء، وهو كلام يحتوي على "تحذير" لصديقهم بأن فتحية ليست كأي فتاة.. بما تمتلك من قدرات وطاقات غير عادية قادرة على الفعل والتنفيذ والهيمنة.

(١) انظر المبادلة الحوارية فيما سبق.
(٢) السابق، ص١٥٣ – ١٥٤.
(٣) السابق، ص١٥٣

ويتحقق "الارتداد الثالث" عقب مرور شهر العسل نتيجة "تأمل لبيب"، ضم صورتين، الصورة الأولى هي : "تأمله عند انفراده بنفسه في منزله" بعد ذهاب زوجته فتحية سليمان إلى عملها. حقا شعر بوحشة لغيابها ولكنه وجد بعض الراحة لانفراده. وليس غريبا عليه أن يجتمع مثل هذا التناقض "الوحشة والراحة"، ذلك أنه قد: "ألف منذ قديم معايشة المتناقضات جنبا إلى جنب. كثيرا ما يبدو نصفين يناقض أحدهما الآخر في العواطف والآراء جميعا"[1]. والصورة الثانية : "تأمله لصورة بذهنه لصديقه وغريمه يسرى أحمد الذي حمل له في قلبه مقتا وكرها، لأنه كان حبيبا لفتحية قبل اقترانه بها. إن هذا الإطار الجامع لهاتين الصورتين لتأمل لبيب – دفع ذهنه إلى الارتداد إلى الماضي على هذا النحو :

"إنها لا تدري شيئا عن مقته ليسرى أحمد عندما علم بأنه حبيبها. في تلك الأيام الموحشة – تمنى لصديقه الموت. أطلق على صورته خيالاته المدمرة المشحونة بالفناء. وشدّ ما سر عندما ألقى القبض على الشاب في جنازة مصطفى النحاس[2]، لم يعرف يسرى أحمد مصطفى النحاس ولكنه اشترك في جنازته إكراما لذكرى أبيها الشيخ سليمان. وكان لبيب يسمع عما يجري في المعتقلات. فناط أمله بأيدي الطغاة تقتلع يسرى من سبيله، رغم أن حبه له لم يتبخر تماما، ورغم أنه لم ينس أنه كان أستاذه في العلوم والرياضة، ومرشده في أخطر مرحلة من مراحل حياته، مرحلة الإلحاد والثورة على أبيه داود الناطورجي – صرخت الرغبة السوداء في قلبه (القتل في المعتقل أو السرطان). في غضون

---

(1) السابق، ص ١٥٤

(2) مصطفى النحاس : زعيم حزب الوفد قبل ثورة يوليو ١٩٥٢، وتولى رئاسة الوزارة المصرية عدة مرات في العهد الملكي، وتوفى عام ١٩٦٥.

أسابيع أطلق سراح يسرى أحمد لمرضه، وإذا بالأشعة تكشف فيها عن سرطان المثانة – تلقي الخبر بفزع واضطراب وحزن. شعر أيضا براحة عميقة. وكان في العادة يتقزز من الإنسان باعتباره كائنا قذرا ذا إفرازات كريهة لا حصر لها، فاقتنع بأن في الإنسان من النوايا والسلوك ما يفوق الإفرازات الكريهة في قذارته. وقد زاره في رقاده الأخير. رأى الغطاء يشي بانتفاخ غريب في منطقة البطن، على حين لم يبق في الوجه الجميل سوى الجلد والعظم. ولما رآه يسرى ابتسم ابتسامة خفيفة كأنما يلقي عناء حتى في التبسم، وقال بصوت ضعيف :

- لبيب اقترب، إني في حاجة إلى قلب محب..

تفجرت دموعه بإخلاص في تلك اللحظة. تذكر الماضي الحي والعواطف الجياشة والذكريات المشتركة فآمن بأن يسرى كان أصدق الأصدقاء جميعًا. فكيف هان عليه أن يقتله ؟ – لقد انطلق الغدر من صميم القلب الأسود إلى المثانة. كم ازدرى نفسه! . كم ازدري البشرية جميعًا!. وساعده ذلك الاحتقار بالإضافة إلى الخيبة في الحب إلى التمادي في الاستسلام للوحش. وتبدّت فتحية في تلك الأيام تمثالا للجمال والحزن. رثى لها وشمت بها. ألم تكن شريكته في جريمة القتل؟. وتأمل بقسوة وحنق استقامتها الفريدة فقال : إن لها أيضا إفرازاتها الكريهة. وبكى في جنازة يسرى طويلا حتى اقتنع بأنه لا خلاص إلا بتحطيم الكون"[1].

تتجلى "درامية" هذا الارتداد بضمير الغائب في أنها – الدرامية – قد كشفت عن جوانب متضاربة في شخصية "لبيب النساطورجي"؛ فثمة جانب "الحقد الأسود" على صديقه (يسرى أحمد)، الذي أوصله إلى أن يتمنى موته أو مقتله في المعتقل لإدراكه حب فتحية له، وثمة جانب

(١) السابق، ص١٥٥ – ١٥٦.

مضاد لهذا الشعور وهو إحساسه بالفزع من مرض صديقه والخوف عليه والحزن من أجله. وبروز هذين الشعور المتضادين يمد درامية الارتداد بالحيوية المؤثرة. كما كشف هذا الارتداد عن أن زوجته فتحية لم تكن غائبة في أي وقت عن مجال حركته. وفي هذا تمهيد يجعلنا نتوقع أن ثمة "سرا" يكمن في حالة الصمت والمجاراة التي تطبع شخصية لبيب في كل حوار معلن، أو غير معلن، وينبغي أن نقف عليه، ونتعرف به، بوصفه مكملا للصورة العامة للحدث الفني، الذي تنبني عليه القصة، كما يكشف الارتداد عن "التوازن النفسي" الذي كان وراء نجاح فتحية سليمان وأصدقائه الآخرين في حياتهم العلمية والعملية. على حين غاب عن نفسه هذا التوازن، فحصد بغيابه الإخفاق العلمي، وتجرع مرارة الفشل الوظيفي، فتحالف مع التظاهر ونأى عن الصراحة والوضوح.

وأما الارتداد الرابع. فقد جاء في إطار بشائر الأمومة والأبوة التي هلت على الزوجين بعد طول انتظار. وتوقع المولود في سبتمبر أدخل على الحياة شيئًا من التغيير، فقد أتاح له هذا التوقع أو الانتظار أن ينفرد لبيب بنفسه فترات متباعدة. وفي عزلته الطوعية "تذكر موقفا لا يمكن أن ينسى"[1]. فهو موقف مثير حقا. أي أن الكاتب قد عمد إلى التمهيد لهذا الارتداد بتلك "البشائر السعيدة" التي مكنته من التذكر أو الرجوع إلى الماضي الذي سبق الزواج منها، بل الخطوبة أيضا؛ "فقد دعته إلى لقاء مفاجئ بحديقة الأمازون عقب عدولها عن الرهبنة (أي قبولها بفكرة الزواج بعد إخفاقها وقتا طويلاً في الحداد على الحبيب يسرى أحمد) وقبل الخطوبة. كان سعيدا باللقاء فوق البساط الأخضر: "راح يعلن خططه عن الخطوبة والزواج حتى لاحظ أنها ليست موجودة معه. فسألها :

(١) السابق، ص١٧٣

- مالك يا فتحية. فقالت بوجوم :
- كان يمكن أن تمضي الأمور في طريقها المرسوم بلا كدر.
- وهي ماضية كذلك، فأي كدر تقصدين؟.
- إني أرفض الخداع، وأمقت الكذب، ولست نهازة للفرص، بأي ثمـــن. فقال بضراعة.
- لا تتركيني للحيرة. فتريثت قليلا مكفهرة الوجه ثم قالت :
- يوجد في حياتي سر لا يجوز أن تجهله.

خفق قلبه وتخايل لعينيه شبح واحد. تساءل :

- أي سر ؟
- فقالت بمرارة متصاعدة.
- إنه مأساة..

ثم في شيء من الاندفاع :

- وقعت المأساة وأنا طالبة. كنت راجعة ليلاً من بيـــت زميلـــة عقـــب ساعات من المذاكرة، رحت أقطع حارة حمزة في طريقي إلـــى ابـــن خلدون. وإذا بأنوار الحي تنقطع فجأة فيغرق كل شيء فـــي ظـــلام مخيف.

رجع الظلام بوحشته فتجنب ملاقاة عينيها بحذر ولم ينبس.

- لن أطيل فالذكرى معذبة، هاجمني شخص في الظـــلام، كتـــم فمـــي، تصارعنا حتى فقدت الوعي..

تهدج صوتها حتى سكتت، ولكنها تغلبت على ضعفها قائلة :

- لعلك أدركت بقية ما حدث !
- يالللفظاعة !

فاه بها وهو يرتعد، فهتفت غاضبة.

- وحش حيوان، قذر، جبان..

صمتا ليسترا أنفاسهما. ترامقا في تعاسة، كلاهما أتعس من صاحبه، تمتم :

- أنت .. يا للفظاعة ! ثم هز رأسه متسائلاً :

- أكان لذلك علاقة برفضك الزواج ؟

فقالت على الفور :

- أبدًا. لقد اعترفت لأمي فلم يهدأ بالها حتى أصلحت كل شيء، فلم يكن ثمة ما يخيفني من الزواج.

حنى رأسه مصدقا، ولكنها تجلت أمامه في هالة وضيئة.

قالت مؤكدة :

- كان يمكن أن يمضي كل شيء بلا إثارة من شك !

- أدرك ذلك.

فقالت بصوت واضح :

- ولكني أرفض الكذب والخداع، فضلا عن أنك شخص جدير بالصدق !

فقال وبنيانه ينهار :

- فعلت ما هو جدير بك.

- شكرا.

فقال مزدردًا ريقه :

- لا يمكن للشك أن يرتقي إليك، وقد زاد احترامي لك.

فتساءلت :

- ألا تخلو لنفسك بعض الوقت ؟

- لا داعي من ناحيتي لتبديد الوقت.

فهمست باسمة لأول مرة :

- لبيب .. إنك نبيل كما اعتقدت دائماً"[1].

يظهر من الارتداد أن الكاتب من منظور لبيب وظف ضمير الغائب. ومن منظور فتحية وظف ضمير المتكلم. أما توظيف ضمير الغائب فقد جمع بين "سرد وصفي" لخلفية اللقاء في حديقة الأمازون، "وحوار تشويقي" انتهج "التدرج" في الإفصاح عن ذلك السر الخطير الذي لم تشأ فتحية أن تبدأ خطوبتهما دون أن يكون على علم به. كما اعتمد على "خصائص لغوية" تتمثل في : قصر الجمل، وتكثيفها، وإحكامها وتوالدها" ووضوحها وإيحائها، وهي خصائص تجتنب طرفي الحوار أو أطرافه، وتشحذ في الملتقى رغبة المتابعة. كما اعتمد – الحوار – على "خصائص نفسية" تتعين في "شجاعة البوح" من جانب فتحية.. حيث تحدثت عن "سر خطير" رغم تأكدها من استحالة أن يكتشفه أحد بعد أن "أصلحت أمها كل شيء" عقب وقوع المأساة. وفي "الصدق" و"مجافاة الخداع". وهذه الخصائص النفسية قد وردت بصيغة المتكلم كما نلاحظ.

فاشتمال هذه الصورة الارتدادية على تلك الخصائص النوعية – كما نرى – حقق "حيوية" غذت "الطاقة الدرامية" لحدث القصة، لا سيما أن الكاتب قد نثر أثناء السرد الارتدادي "شذرات" صادرة عن وعي لبيب، أوحت بأن الفاعل أو المغتصب غير مجهول له، مثل : "خفق قلبه، وتخايل لعينيه شبح واحد"[2]. عندما صرحت له بأن ثمة سرا لا يجوز أن

---

(١) السابق، ص١٧٣ – ١٧٥.

(٢) السابق نص الحوار.

يجهله، ومثل: "رجوع الظلام بوحشته، وتجنبه ملاقاة عينيـــها بحـــذر"[1]. حينما أخبرته أن الظلام غمر كل شيء قبيل تعرضها للاغتصاب. ومثـــل: "حتى رأسه مصدقا لقولها"[2]، حين أخبرته بأن أمها لم تهدأ إلا بعـــد أن أصلحت كل شيء. وهذا يعني أن جملة الارتداد قد خلفت "إحساسًا قويـــا بمثول المغتصب" ينبغي أن يتابعه الكاتب، إذ سيطالبه المتلقي بتحديد هـذا الإحساس. وتوصيفه، وتجليته أثناء مسير الحدث.

وقد بادر الكاتب بالاستجابة لهذه "المطالبة" المتوقعة بـــأن عقـد "الارتداد الخامس". وهو خاص بتذكر لبيت عقب تذكره لـــهذا الاعـــتراف الصادر عن تلك الفتاة التي صارت الآن زوجته وأم وليده القادم في "شهر سبتمبر" على حسب تقديرهما[3]. وقد مهد للارتداد بـــهمس مونولوجـــي ناشئ عن اعترافها الخطير، جاء على هذا النحو :

"هكذا وهب وسام النبل والأمانة، أما كان يجدر به أن يعترف لـــها أيضا بدوره؟ بدا ذلك مستحيلا. كان على القاتل المغتصـــب أن يتـــواري. المثال يتهاوى اليوم على المسرح وحده. ولولا الحب والعناد ما أقدم على طلب يدها. كان حانقا عليها بقدر حبه لها. وكان يعتبرها الحقيقة الوحيدة المتاحة له. ها هو الممثل يمعن في التمثيل ويتمادى. على حين يختفـــي الشخص الحقيقي ويذوب في الظلام. هو الظلام القديم الذي مكن له مـــن الحب والانتقام. كان مرفوضا معذبا. رفضته فتحية كما رفضته الحقـــائق. كان لقيطا ملقى في الوجود بلا أمل"[4].

---

(١) السابق نص الحوار.

(٢) السابق نص الحوار.

(٣) السابق، ص١٧٢.

(٤) السابق، ص١٧٢.

لقد أثمرت استجابة الكاتب لتلك "المطالبة" المتوقعة بأن يبادر بالكشف عن الفاعل المغتصب بهذا البوح الباطني الاعترافي، الذي أظهر الوجه الحقيقي للبيب، فأزاح عنه القناع "قناع ممثل" كانت – ولا تزال – تجهله فتحية سليمان قبل الخطوبة، وأثناءها، وبعد زواجه منها، فهو قناع محكم يوارى خلفه الأفعال والمشاعر. فثمة "مفارقة" – كما نرى – بين "صراحة" قادت صاحبتها إلى الاعتراف بغرض "بناء حياة سليمة"، و"إخفاء" قاده إليه صاحبه بدافع الانتقام والتشفي الصامت من هذه الأنثى التي كم رفضته كما رفضته الحقائق، ولم تقبله إلا بمنطق العقل بعد موت حبيبها" الذي يعلم هو كم كانت تحبه وتخلص له. كما أثمرت تلك "المطالبة" بمبادرته بالارتداد إلى الماضي يحدد فيه دوره في "المأساة"، ليس لإخبارها بالطبع عن هذا الدور. فهو مصمم على "الإخفاء" ومصر على إبقاء قناع الممثل حتى يبدو أمام زوجته ذلك الفارس النبيل الذي سمع اعترافها ولم يغضب، ووقف على السر الخطير بمشاعر متوازنة. وإنما جاءت المبادرة الارتدادية منه لتحقيق تلك "الحيوية الدرامية" للحدث الفني الذي سينتهي باعتراف صريح بالسر من جانبها بينما سيواصل هو إخفاء دوره تحقيقا للمفارقة Paradox المؤثرة، وإن جعله الكاتب يصرح بهذا الدور للمتلقي لإضفاء "الإقناع الفني" على أحدث القصة.

جاء ارتداده إلى الماضي على هذا النحو، ليكمل نقص الحدث وثغراته. وذلك بصيغة الغائب: "كان ينتظر خروجها من بيت صديقتها ليتبعها عن بعد، وانطفأت الأنوار فجأة، وتمطى الظلام العميق، اعتقد أن الظلمة معجزة يجود بها الدهر، استيقظت شياطينه التي لم يعد يزجرها شيء. انقض على الحلم الجميل مدفوعا بالهوس والرغبة والتحرق إلى الانتقام. كاد يهلكها لولا أن أنقذها الإغماء. حملها إلى دهليز بيت قديم.

انحصر في ذاته الهائجة ففقد الوعي بالوجود. نسى أنه مهدد بقادم من فوق أو من الخارج أو بعودة النور، ثم مضى لاهثا ذاهلا لا يصدق بالنجاة – مضى متشفيا من ذاته، من أبيه، من فريسته، من الوجود نفسه"[1].

حرص الكاتب على أن يكون ارتداد لبيب بصيغة الغائب، لأن هذه الصيغة تمنح الكاتب "حرية" في الوصف أو الرصد الخارجي والداخلي معا، ولإضفاء "الحيادية" أثناء ذلك. كما حرص الكاتب من منظور لبيب على التحرر من عبء هذا السر ولو لنفسه فقط. إذ لا يمكن أن يبوح به لأحد حتى الآن على الأقل، فصورته يجب أن تبقى في ذهنها كما رسمتها هي : محاطة بأطر النبل، والأمانة، والشهامة، والترفع، وقناعه التمثيلي يجب أن يستمر فوق وجهه، ليتضخم الممثل وتترامى أبعاده، بينما الشخص الحقيقي يموت ويتلاشى في العدم، وإن كان لا يستطيع أن يمنع سطوع سؤال استفزازي في أفق حياته التي تبدو متوازنة، رغم الحذر والتحوط وهو – السؤال – : هل يتاح له يوما أن يقتل الممثل؟. أي هل بمقدوره أن يتحرر من "الإخفاء"، ويصرح معترفا لزوجته بأنه كان "الطرف" الأول في المأساة التي حلت بها. فيخلع بذلك القناع، ويواجه الحقيقة؟ هل ستواتيه الشجاعة ذات يوم ليعترف لها – كما اعترفت له – بأنه ذلك المجهول الذي ارتكب في الظلام جريمته ؟ وهل يضمن – بهذا الاعتراف – لعلاقته بها أن تستمر، ولحياته الزوجية والعائلية أن تتواصل؟ هذه الأسئلة وغيرها قد وضعته على الطريق الصحيح، فقرر أن يخلع القناع ويواجه الحقيقة ومن ثم صارح زوجته بعد عودتها بوليدهما إلى المنزل:

(١) السابق، ص١٧٥ – ١٧٦.

- فتحية .. اصغي إلي. سأفضي إليك بأسرار مذهلة[1].

فقد "تقوض المسرح، وتلاشى التمثيل واسترد ذاته"[2]. لقد واجهها بالأمر، وتحرر منها بالطلاق الذي رآه "حتما من الحتم وعاصفة لا سبيل لمقاومتها" رغم "حزنها الذي لا يوصف"[3]. أي أن نهاية الحدث على هذا النحو جاءت متوافقة مع تلك الأسئلة المتوالية، ومتناسبة مع صحوته من غفلته عن إحكام الكون أو انضباطه. فبهذه الصحوة التي جاءت متأخرة كثيرا: "رأي بنظرة خاطفة الكون ماثلا في صورة واحدة ملتحمة الأجزاء متعانقة الأبعاد تنبعث من بهائها نغمة ساحرة. في غمرة السكرة الصافية مرق بكل قواه من قفص الزمن، وعلا فوق المخاوف والحذر"[4] هذه الرؤية الجديد لواقعه جاءت نتيجة ارتداده إلى الماضي حيث اعترف لنفسه بأنه الوحيد من بين الناس جميعًا الذي لا يمكن لأحد أن يفكر أنه ذلك المغتصب المجهول، فصار الآن معلوما لا يجهله أحد. وقاده اعترافه هذا إلى استنفار قدراته الكامنة التي تطورت على هذا النحو الدرامي، من النقيض إلى النقيض أو من حالة السكون والهروب، إلى حالة الحركة والجهر بالحق، وإعلان الحقيقة رغم ما تنطوي عليه من قسوة ومرارة.

ويبقى أن ارتدادات الكاتب في هذه القصة - جاءت متنوعة لتصب في دائرة "الحيوية الدرامية" المرادة للقصص الفني المؤثر - حيث جمع في هذه الارتدادات كما رأينا بين صيغ المخاطب، والغائب، والمتكلم، فضلا عن "المبادلات الحوارية" التي عززتها في أحيان كثيرة شذرات

(١) السابق، ص ١٨٨.
(٢) السابق، ص ١٨٩.
(٣) السابق، ص ١٨٩.
(٤) السابق، ص ١٨٨.

مونولوجية أعانت على الوعي بالشخصية من جهة، وأرست من جهة أخرى "التوقع" بحركة مستقبل الحدث وتطوره الحتمي.

ويمضي الارتداد في (قصة أيوب)[1] في هذه الوجهة الدرامية المؤثرة، ذلك أن الكاتب أو السارد قد حرص على إزاحة الهم الذي يجثم على صدر الشخصية المركزية (عبد الحميد حسني) حتى يبرأ من مرضه النفسي الذي أصابه فأعجز ساقيه عن الحركة فحصر في فراشه، ثم أقعده – فيما بعد – في كرسي متحرك لمدة لا يعرف بالضبط مداها. وقد شكل هذا الحادث المفاجئ الذي أصابه عبئا ثقيلا على نفسه، لأنه تذكير دائم بالعجز، فقد تأمل حجرة نومه فرأي أنها "سجن بلا قضبان"[2]، وتأمل جسمه الممدّد، فشعر بأن لديه جسما ثقيلا يجب أن يحمله بعد أن كانت ساقه لا تشعران به. يقول لنفسه: "عليّ من الآن فصاعدًا أن أحمل جسمي بعد أن حملني خمسين عامًا"[3]. وقد دفعه هذا التأمل الثاني إلى تذكر تعليمات طبيب الأسرة "صبري حسونة" عقب سقوطه مصابا بالشلل النصفي، هي "حيثيات حكم تبلورت في مرثية"[4] الطبيب المعالج.

ويدلنا هذا المدخل القصصي على أن "الشخصية" الفنية حافلة بالمشاعر، زاخرة بالأحاسيس، ثرية بالعواطف والانفعالات. فمع حدة الإحساس بالعجز عن "المشي أو الوقوف". تكثر الأسئلة، وينشط الانفعال، وتلح الأصوات المتوافقة والمتعارضة، لينشأ عن ذلك "رغبة قوية لدى

(١) أيوب : مجموعة الشيطان يعظ، ص٢٠٤.
(٢) السابق، ص ٢٠٤.
(٣) السابق، ص ٢٠٤.
(٤) السابق، ص ٢٠٤.

الشخصية" في الإفضاء والبوح، وتأمل الماضي، واستشراف المستقبل، كما ينشأ كذلك "تطلع المتلقي" إلى مدّ إحساس الفضول لديه بمعرفة سر هذا العجز ودواعيه، وكيفية إزاحة الهمّ النفسي الذي ترتب عليه. ومن ثم عمد المؤلف إلى توظيف ارتدادات عدة إلى الماضي دعمها بالشذرات المونولوجية المعينة على الكشف، والمساعدة في إضاءة مناطق الظلام المحيطة بالارتداد، لتحقيق "الحيوية الدرامية" المؤثرة، لا سيما أن ارتداد الشخصية يجئ طوعا ودون إكراه.

ومن الطبيعي أن يبدأ "الارتداد الأول" إلى "زمن ماض قريب" أي بعد أن حلت الكارثة بسقوط عبد الحميد حسني مشلولاً وعودته من المستشفى ليحل بسريره خاضعا للطب والدواء. ومن ثم تذكر صوت الطبيب الحاسم الذي أسقط فوق رأسه طائفة من الأوامر والنواهي هكذا : "لا مجال للخداع، وسيطول بك الرقاد، الكورتيزون فعال ولكنه لا يخلق المعجزات، المسكنات والمهدئات فعاله أيضًا في مقاومة النوبات، ولكن عليك أن تتزوج من الصبر. لا تتصور أن حجرة نومك زنزانه، كلا، لديك الراديو والتلفزيون والجرائد والمجلات. ومعك الهانم وآنسة نبيلة، ووفيق مشهود له بالكفاءة، أصدقاؤك كثيرون ولن يتخلوا عنك. المهم أن تسلم بالقضاء، وأن تنحي عنك العناد والحسرة. والله معك"[1].

يتضح من هذا الارتداد "قرب" الزمن الذي ارتد إليه ذهنه، فهو زمن ذو حدث اشتمل على "نصائح ووصايا طبية"، "ووصف صريح" للحال التي أصبح عليها عبد الحميد حسني، هذا الوصف الذي مثل "صدمة" شعورية له، قلّت معها– أو بالأحرى انعدمت منها – روح الأمل والتفاؤل.

---

(١) السابق، ص ٢١٠.

وكيف له أن يتفاعل وهو يواجه بأن الكورتيزون لا يخلق المعجزات وبأن من الضروري أن يعتصم بالصبر، وبأن عليه أن يزعن لقضاء الله ويسلم به، ويخضع له دون تمرّد أو احتجاج. فلن يفيده ذلك في تحقيق أي شيء، وما عليه إلا أن يكرس نفسه لوضع جديد، وهو الاكتفاء بالمتابعة الصورية لأعماله التجارية التي اتسعت كثيرًا قبل أن يسقطه المرض ويعجزه على هذا النحو القاسي.

والملاحظ كما نرى _ أن هذه الارتدادة اختصت جميعها بصوت واحد ذى ضمير واحد وهو "صوت الطبيب يخاطب المريض" بحيث لم يتخلله أو يقاطعه صوت آخر. وذلك "لإحداث" معنى كلي وهو "التحذير الحاسم"، الذي بدا كسقف يعلو فوق المعاني الجزئية الصغيرة الصادرة عن الطبيب. "وللإيعاز" بأن حالة عبد الحميد بلغت من الخطورة التي وجب معها أن يكون التعامل معه مرتبطا أو مراعيا لهذه الحالة، كما أن هذا الصوت الواحد "هيأ المتلقي" لمعرفة المزيد من المعلومات التي يمكن أن تنجم عن وضعيّة هذه الشخصية في عزلتها الاضطرارية المفاجئة.فليس الرجل شخصا عاديا. بل هو محور تتجه نحوه أحداث ومعاملات وشخوص وقرارات. وقوى مناوئة وأخرى متوافقة. وهذا يعني أننا نتعامل وسوف نتعامل مع شخصية "درامية" بحق بما تمتلكه من "حيوية داخلية"، لأنه سوف يسمح لفكره أن يجول ويصول، و"حيوية خارجية" مقترنة به تبدو في توقع ما يصدره، من قرارات، او ما يستقبله من مطالبات الآخرين.

وأما الارتداد الثاني : فيتجلى في إطار رغبته في "الهروب من واقعه" إلى ماض ذى زمن أبعد من زمن الارتداد السابق، حيث استرجع

مواقف متعددة قبل مرضه تتصل بعمله التجاري الموسع، وبابنه وفيق الذي حل – الآن – مكانه، وبات همزة الوصل بينه وبين العمل، ولذلك فهو حريص على متابعته العمل من خلاله، فوفيق بالنسبة إليه "يعتبر باب الأمل الأخير". لقد أسلمته هذه الرغبة في الهروب من الواقع الصعب الرديء إلى تذكر وفيق "باب الأمل الأخير" ومحور اهتمامه، ومنفذ توجيهاته وتعليماته، وكيف لا يتذكره وهو عينه التي يرى بها عملاءه وخصومه، وبصره الذي يسمع به أقوالهم. يرتد إلى ابنه وفيق على هذا النحو :

"وجاءني مرة بحساب البنك من أموالي السائلة البالغة خمسة ملايين من الجنيهات، فخطر لي أن أسأله :

- متى يشبع الناس من إكناز المال ؟

فأجاب وهو يرفع حاجبيه الكثيفين :

- لا حد للنجاح، وما قيمة الحياة بلا عمل ؟

هكذا ربيته منذ الصغر، تخرج من التجارة مثلي. نجحت في تنشئته كابن رجل يعبد العمل لا كابن مليونير. وهو يسهر كل ليلة في الهرم ولكنه لا ينفق كالمجانين. يملك سيارة مارسيدس طراز(٧٨)، ويتكلف في الليلة عشرين جنيها ولكنه يغضب لإنفاق مليم في غير موضعه الضروري. إنه صديق ولا يخفى عني شيئًا. وطالما سهرنا وشربنا معا. وقد داخلني قلق لدى أول عهده بالسهر، فإني أكره التبذير. وحسبنا ما تبدده أفكار ونبيلة ذات اليمين وذات اليسار. يومها قلت له :

– تمتع بحياتك، ولكني أكره أن يبدد السفهُ ما يجمعه العرق والمغامرة. فقال لي بوضوح مريح:

– أوافق على رأيك تماما.

وسرعان ما تبين لي "عقله". ترامى إليَّ أن أصدقاءه يطلقون عليه على سبيل الدعابة "النتن". لم يسرني ذلك بطبيعة الحال، ولكن كان أحب إلى من أن يعرف بالسرف أو الجنون"[1].

ففي هذا الارتداد إلى زمن ماض أبعد من سابقيه، نقف على رغبة عبد الحميد في الهروب إلى أهم شخص في حياته وهو وفيق الذي عمد إلى تكوينه على طريقته الخاصة. فالارتداد هنا محبب إليه خاصة أنه يتعلق بالموقف المالي العام لمجموعة شركاته التجارية، وبأسلوب حياته في التعامل المنضبط الذي ينأى عن السفه، والشطط، ويتخذ من "الحرص" الشديد سببا يقبض بقوة عليه. كما نقف في هذا الارتداد على تسليم عبد الحميد" بأن طريق العلاج لن يكون قصيرا. ومن ثم يكون عليه أن يحتاط بشغل تفكيره فيمن سيتولى الأمر وهو ابنه "وفيق". الذي يعده "باب الأمل الأخير" في مواجه هاجس القلق والتوقع الحافل بالمفاجآت، وقد دعاه إحساسه به على هذا النحو– أن يفكر في أمر طبيعي أن يحدث لمن هو في عمر وفيق. وهو مدى علاقته بعالم النساء. هذا العالم السحري الآسر الذي قلما ينجو منه أحد، سواء بالإيجاب أو السلب. بالزواج أو بغيره.

وفي إطار هذا التفكير المتسائل يجيء الارتداد الرابع إلى ماض مساو لسابقه في شكل حواري ممهد له على هذا النحو: "وحذرته مرة قائلا :

– النساء ... النساء.

فقال مطمئنا.

– إني أتجنب العلاقات الدائمة، أما العابرة فلا ترهق عادة.

- وإذا دهمك الحب ؟

(1) السابق، ص ٢١٠.

فقال بسخرية :

– إني لا اعترف بالحب.

لم آخذ قوله مأخذ الجد رغم أني لم أعرف له حبا واحدا. تزوجت أنا عن حب، أجل لم تلعب المرأة دورا في حياتي ولكني عرفت الحب. هذا الفتى جررته معي إلى ساحة العمل منذ سن المراهقة. نشأ عاشقا للعمل والمال. وأغراني قوله بأن سألته :

– متى تفكر في الزواج ؟

فأجاب ببساطة وحسم :

– لن أتزوج .

فسألته مستنكرا.

– ألا ترغب في الذرية ؟.

فأجاب ببساطة :

– كلا .

– إنه لأمر غريب يا وفيق !

– لم ؟ ماذا ينقصني ؟، اللذة في العمل. وأختم يومي بشيء من الشراب والرقص واللهو..

– أنت راض عن نفسك.

فأجاب بارتياح :

– نعم، العمل تاج الحياة"[1].

فقد عكس هذا الارتداد من جهة: "رغبة عبد الحميد في الاطمئنان" على ابنه ووريثه في عالم التجارة ودنيا المال– إذ إن تذكره "الحوار"

---

(١) السابق، ص ٢١١-٢١٢.

المتبادل بينهما كان يعني في جملته التأكيد على هذه الرغبة، ومن جهة أخرى فإن هذا الارتداد جاء بمثابة "إمعان هروبي" من أزمة المرض الذي جعله يرى أن الأمل في نجاته ضعيف، أو أن الشفاء منه شبه مستحيل.

فكل من "رغبته" في الحرص على نظامه المالي الذي سينوب عنه في تصريفه ابنه وفيق. و"ثقته" في حسن إدارته، التي يستمدها من متابعاته له، وتوجيهاته له، و"هاجسه" في أن وفيق ربما يناوئ صموده الموروث – محاولات مجهولة له الآن، أو مفاجآت غير متوقعة. و"تسليمه"، بالعجز الآني عن حضور اجتماع هنا أو هناك، و"توقعه" بأن حالة العاطفية لدى وفيق قابله للتحول في لحظة مجهولة تملكها امرأة يجهلها الآن. فليس من الطبيعي – كما زعم – أنه اتخذ قراره بمجافاة النساء، ورفضه قانون الذرية..

إن هذه الأحاسيس المستخلصة من الارتدادين السابقين – تمدّهما بالحيوية الدرامية" التي تمنحهما القدرة على الكشف عن طبيعة شخصية عبد الحميد حسنى من جهة، وعلى التأثير في المتلقي على نحو يحرك لديه الرغبة في المتابعة، والتعرف على ما سوف تئول إليه هذه الشخصية. إذ يرى المتلقي في هذه الحالة– مدى ما تمتلكه من "ثراء نفسي" جاذب.

كما يلاحظ أن الكاتب السارد قد قدّم هذين الارتدادين في شكل "تبادل حواري" كشف عن طبيعة تفكير المتحاورين، وأضاء جانبا من شخصية كل منهما، تاركا الجوانب الأخرى ترفل في الظلال أو الظلام، حتى تتولاها في الوقت المناسب فنيا – مواقف أو صور تعبيرية أخرى .. سيكون في مقدمتها بطبيعة الحال. "الارتداد" إلى الماضي بحكم استمرار

المرض واتصال العجز، إذ إن الارتداد سيكون المهرب، أو العلاج النفسي الذي سيجنبه الشطط أو القهر أو الجنون. ممـــا يغـذي تلـك "الحيويـة الدرامية" التي يسعى الكاتب إلى إرسائها عن طريق عبد الحميد حســنى في تفكيره، وردود أفعاله الصامتة في الغالب حتى الآن على الأقل.

وقد عمد الكاتب إلى عقد "مقابلة فنية" بين حالة عبد الحميد وهـو في صمته وسكونه وعجزه، والحالة الحركيـــة لزوجتـه أفكـار، التـي اشتهرت بالتبذير مع ابنتهما (نبيلة). فهما معروفتان "بتبديد المـــال ذات اليمني وذات اليسار". وقد استدعت هذه المقابلة تواصل تأمل" عبد الحميد في محيط حياته، فبادرت إلى ذهنه حركة تعرفه بأفكار في زمن أبعد كثيرا عن أزمان الارتدادات الثلاثة السابقة. وقد ركز الكاتب من خـلال رؤيـة عبد الحميد على هذا التأمل الفعال باعتبار أن التأمل عامة يـؤدي إلـى "الإبطاء في العملية الفكرية"[1] من جهـــة تأسيســها علـى "اســترجاع المشاعر، أو استرجاع الفكر والخيال"[2] على نحو تركيزي.

فقد ركز عبد الحميد ذهنه في علاقته بأفكار قبل الزواج منـــها أي منذ ربع قرن تقريبا، وخلال رحلته التي صاحبته فيها، ابتداء من بدايـــة عمله كاتب حسابات في "الأشغال". ويبدو أن عبد الحميد بحاجة إلى تذكـر حياته مع أفكار، لأنه يثق في قدرتها على إزاحة همه النفسي، ومساعدته في التخلص من الأثر المرعب لهذا المرض وهو عجز نصفه الأسفل عـن الحركة. قال : "تزوجتها وهي المرحلة الثانوية، فعشنا ما لا يقـــل عـن عشرة أعوام حياة كاتب حسابات بالأشغال بين الثامنة والســابعة. ســت

(١) د. نبيلة إبراهيم : نقد الرواية من وجهة الدراسات اللغوية، مكتبـــة غريـب. ط (١)، ص٢٤.

(٢) السابق، ص ٢٤.

بيت ممتازة. كانت. مخلصة مدبرة ممن خلقن ليسندن الرجال. المرأة الجديدة من صنع يدي. العصرية المولعة بالأضواء والاقتناء والقمار. أردت أن أجعل منها امرأة ثانية فأفلتت من يدي وخلقت من نفسها امرأة ثالثة"(١).

أي أن الكاتب قد عمد إلى تهيئة الملتقى لتقبل فكرة "احتياج" السارد" إلى المساندة المخلصة، وإلى إحداث توقع لديه بأن مصدر هذه المساندة هو زوجته أفكار التي تتصف بأنها "قادرة" على بث الأمل لديه كما صنعت في الماضي عندما عاشا بولديهما مدة عشرة سنوات بدخل محدود لا يناسب تكاليف الحياة ومسئولياتها النامية، كما تتصف، بأنها "طموحة" إلى بناء حياة جديدة تتوافق مع ارتفاع دخل السارد نتيجة "تحوله" من كاتب حسابات بإدارة حكومية إلى رجل أعمال حرة.

فكل من "القدرة" على بث الأمل، "والطموح" قد هيأ القارئ إلى "توقع" تأثير ذلك على ابنته نبيلة التي تصاحب أمها وتلازمها، وإلى توقع أن يعرض لشخصية نبيلة بوصفها أيضا أحد عناصر إزاحة "السهم النفسي". أو على الأقل التخفيف من أثره. وإذا كان لنبيلة مثل هذه الوظيفة – فإن ارتداد ذهنه إلى الزمن الماضي لتحديد دورها– لم يكن غريبا ولا مفاجئا، ولذلك جاء استرجاع ذهنه إلى "الارتداد الخامس" على هذا النحو يتحدث فيه عن نبيلة ابنته :

"يوما قالت لي :

– بابا .. صديقة في حاجة ماسة إلى خمسمائة جنيه.

(١) أيوب، ص٢١٤.

فزعت وقلت :

– الناس تحتاج إلى جنيه أو اثنين لا إلى خمسمائة، إنك لسذاجتك تجعلين من نفسك هدفا للجشع. يوجد فارق بين الشعور الإنساني وبين الكفر بقيمة المال.

فقالت بإصرار :

– أسرتها في حاجة ملحة. إذ إنها مضطرة إلى إخلاء شقة في عمارة قديمة آيلة للسقوط، وقد وعدتها بالمساعدة.

– هكذا دفعت بالمشكلة في منطقة الكرامة. فغلى دمي وقلت :

– لا تعدى بشيء ليس في يديك الوفاء به، أو ارجعي إلى أولاً، وتذكري أن أباك رجل لا دولة.." [١].

فمحور هذا الارتداد – كما نرى – يتعين في "استمرار حرصه على موقفه المالي" الذي تقلل منه "تبيلة" بينما اجتهد "وفيق" في المحافظة عليه وزيادته. ويمكن للمتلقي أن يرى في هذه الثنائية مجالاً لتأمل عبد الحميد يدفعه إلى استعادة "صور الماضي" بوصفها مهربا يزيح عن صدره همّ العجز أو الإحساس بالقهر، حتى ولو كان بعض هذه الصور يبعث في نفسه تياراً من الأسف والحسرة والامتعاض نتيجة التبذير أو الإسراف أو التهاون، وغير ذلك من الأفعال الصادرة عن شخصيات هذه الصور. ومعنى هذا أن ثمة "حيوية" تسرى في هذه الارتدادة وما قبلها تطبعها بدرامية مؤثرة، لا سيما أن الارتدادة جاءت في نظام لغوي حواري اتسم بالتوليدية الكاشفة عن طبيعة شخصية المتحاورين، فهي فتاة محبة للخير حبا عمليا لا يقتصر على "العواطف"،

(١) السابق، ص ٢١٤.

وإنما هو حب مكلف ولابد أن ينجز وعدها والدها الثري، الحريص على المال، الرافض لمثل هذا الوعد المكلف. وعلى أية حال فإن تذكر هذا الموقف الآن كفيل بتخفيف وطأة الشعور بالهم، وثقل الإحساس بالعجز وهو ما يدعم حيوية الارتداد، ويحافظ على دراميته التي أمدها الكاتب – أو السارد – برغبة إجرائية يمكن أن تسهم في تسهيل عملية الإزاحة، وهي "الصدق مع النفس" عند تسجيل يومياته أثناء عزلته الجبرية، بناء على تشجيع حاسم من صديقه القديم "جلال أبو السعود". لأن الصدق مع النفس كما قال له– هو الطريق إلى "فكرة التغيير"[1] ومن ثم استجاب بارتياح لقول صديقه: "الأفضل أن تسجل ذكرياتك"[2]، لعل هذا التسجيل الذي يعد بمثابة اعتراف تطهري – يؤدي به إلى "الشفاء" من عجزه وإحباط نفسه.

ولذلك جاء "ارتداده السادس" إلى زمن أبعد من أزمان الارتدادات السابقة. وهو "زمن بداية العمل كاتب حسابات في إدارة الأشغال. وقد قصد به جلال أبو السعود – بحكم خبرته بشخصيته ومعرفته بطبيعته – أن يبوح بسبب استقالته من هذا العمل الحكومي على نحو مفاجئ لثقته بأن البوح بهذا السبب سوف ينجيه من العجز، وينقذه من المرض ويؤدي به إلى الشفاء، ويعيده إلى الحركة، ويدفعه إلى الخروج لمقر عمله لمباشرة أعماله التي يتولاها الآن ابنه "وفيق"، ولذلك جاء بوحه الاعترافي التطهري لجلال أبو السعود على هذا النحو الارتدادي :

"كنت مراجعا بحسابات الأشغال، وكان مقاولاً ممن يتعاملون مع الوزارة، ندت عنه كلمة فوجدتني أمام إغراء لم يعرض لي من قبل،

(١) السابق، ص ٢٣٨.
(٢) السابق، ص ٢٣٨.

اقتلعني من مستقر حياتي. اكتشفت أنني أنطوي على رغبات أخرى غير الثقافة والحياة البريئة. ثمة حياة أفضل.. ترددت طويلاً ثم مددت يدى. وكان لي منطقي أيضًا المستمد من مناخ فاسد. وتوهمتُ أنني أطبقه بحرية كاملة"[1].

وقد واصل عبد الحميد ارتداده إلى الماضي ليبوح بمعلومات أو مواقف أخرى، وبخاصة أن نظرات جلال أبو السعود - كانت تشجعه على هذا الارتداد البوحي، أو الاعترافي : "وجدتني مهددا بالجوع فكدت أجن لولا أن ألحقني المقاول بمكتبه... اعترضتني أزمة لعينة. عشق المقاول راقصة أجنبية، لم يكن من الميسور في ذلك الوقت أن تمد إقامتها في مصر لو لم تتزوج من مصري. قبلتُ أن أتزوج منها سرًا نظير هبة مالية محترمة.

شعرت بإعياء فطال صمتي حتى تساءل : بتلك الهبة فتحت مكتب الاستيراد ؟

فقلتُ بنبرة مرهقة :

- بدأت بالتهريب نظرا لتشدد القوانين في تلك الأيام. ثم فتحت المكتب بعد ذلك، ثم انفجر النجاح بعد الانفتاح حتى بلغت ثروتي السائلة خمسة ملايين من الجنيهات"[2].

فالصورة الارتدادية - كما نرى - تعكس "طاقة درامية" لاعتمادها على "حيوية" تتمثل في "المثير الاستفزازي" الذي تعكسه تساؤلات جلال أبو السعود - الصامته والجهرية. وقد استجاب عبدالحميد للاستفزاز

(١) السابق، ص ٢٤٠.

(٢) السابق، ص ٢٤٠ - ٢٤١.

لرغبته في التخلص من المرض، وإدراكه أن هذا التخلص لن يتحقق إلا عن إزاحة العبء النفسي وإزالته، لا سيما أن عماد هذه الارتدادة المطولة "مواقف أو أفعال" مخزية طواها في نفسه لسنوات طويلة ولم يبح بها لأحد من قبل خشية أن تؤثر عليه في مجالات الأسرة والمجتمع والعمل. كما تتمثل الحيوية الدرامية في إطلاعنا على "تحول" فكره من إنسان ذى مبادئ قانع بعمله وحياته المتواضعة البسيطة، إلى آخر تجاهل تلك المبادئ ليتجاوز واقعه الرديء ذا الدخل المحدود، وليجاري السباق الناشئ عن حركية "الانفتاح" الاقتصادي "المباركة"، التي شجعت عليها وأرست معالمها السياسة الرسمية للدولة.

والواقع أن "الحركة الدرامية" التي حكمت ارتدادات عبد الحميد إلى الماضي، قد أثمرت هدفها المنشود، وهو "ضرورة التخلص من الهمّ النفسي" – الذي سيعقبه تبعا لذلك، شفاؤه العضوي الجسدي. وهذه الضرورة قد دفعته إلى "منطقة اتخاذ قرارات" رأي أنها قد تساعده في الشفاء. ولذلك صرح لصديقه جلال أبو السعود بقوله: "أخاف على أسرتي من قرارات قد أتخذها يوما فيرونها جنونية"[1]، وبقوله : "ومرضي يشككني أحيانا في قيمة رغبتي، أريد أن أختبر نفسي وأنا صحيح معافى"[2]. ولذلك جاء قول صديقه ليضاعف من تصميمه على إزاحة المعاناة : "تفكير تستحق من أجله الثقة"[3]. ليمضي بهذا التصميم الذي قاده إلى "حلم منامي" كان بمثابة وسيلة دافعة لشفائه من المرض النفسي، والعجز العضوي[4].

(١) السابق، ص ٢٤١.
(٢) السابق، ص ٢٤٢.
(٣) السابق، ص ٢٤٢.
(٤) السابق، ص ٢٤٥ – ٢٤٧.

المبحث الثاني

بنيـــة الاستبـــاق

المبحث الثاني

بنية الاستباق

يعمد نجيب محفوظ في عدد غير قليل من القصص إلى مساندة كل من السرد الوصفي الآني، أو السرد الوصفي الماضي بلون سردي مخالف هو السرد المتقدم[1]. Narration anterieure، الذي يعني أن الكاتب أو السارد يستشرف مستقبل الحدث، أو يرصد ما يمكن أن تفعله الشخصية أو ما سوف يصدر عنها من تصرّفات وإجراءات محتملة، يتطلبها الموقف القصصي.

ويتصف السرد حينئذ بأنه "استطلاعي" يتخذ غالبًا "صيغة المستقبل"[2]. حيث يمكن لنا أن نصف سرد الكاتب حينئذ بالاستباق[3] Prendre davance على النحو الذي استخدمه جلزوردي بتقديمه الحدث لا كما يقع، "وإنما كما سيحكي فيما بعد"[4]، أو هو الذي أطلق

---

(١) سمير المرزوقي، وجميل شاكر. مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقًا. بغداد وتونس ط ١٩٨٦، ص٩٧.

(٢) السابق، ص٩٧.

(٣) سيزا قاسم : بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة الكتاب، ط (١)، ص٤٣.

(٤) السابق، ص٤٤.

عليه بعض النقاد المحدثين : التنبؤ القصصي : Foreshadow الذي يوظفه الكاتب "لاستباق أو تهيئة القارئ نفسيا للأحداث القادمة"(١)، قاطعا به السرد الوصفي الآني، أو يوظفه الكاتب بغرض جعل الشخصية المركزية في القصة "تتخيل أن ثمة شيئًا نتمناه أو نخشاه سوف يحدث"(٢).

ويتضح ذلك في قصص عديدة من قصص الكاتب. مثل قصص : نور القمر، وأهل القمة، وسمارة الأمير، والربيع قادم، والوجه والقناع، والقتل والضحك، ونصف يوم، وتيزة أم عزيز.

ويتسم الاستباق في هذه القصص بسمتين تتعلقان بتقديم الاستباق بضميري المتكلم، والغائب، اللذين يسرد بهما السارد الحدث، وكيف أن كل ضمير يتدخل في إضفاء الطابع الدرامي على الشخصية أو الحدث – ليلتقي الأداء من ثم مع قابلية المتلقي للنص المسرود واندماجه به، واتحاده معه.

أما السمة الأولى : فتتعين في أن السارد قد عمد إلى سرد الحدث بضمير المتكلم، الذي يوحي توظيفه بمعان تساعد على الوعي بدلالة النص المسرود. كما نرى في قصص (نور القمر) و(نصف يوم) (وأيوب) وغيرها.

---

(١) د. عدنان خالد عبد الله. النقد التطبيقي التحليلي، دار الثقافة، العامة. بغداد، ط (١)، ١٩٨٦، ص٨٠.

(٢) د. طه وادي : دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط (١)، ١٩٨٦، ص٣٧.

ففي قصة (نور القمر)[1] – يقرر الراوي السارد (أنـــور عزمـــي) اتخاذ إجراء يواجه به إخفاقه في التقرب من نور القمر، مغنيـــة كـــازينو "واق الواق"، ويحسم "عملية الانتظار" التي وضع نفسه فيها أمـــلاً فـــي الفوز بحب هذه المغنية الجميلة، ورجاء في الاستحواذ عليها، والتمكـــن منها. وفي سبيل ذلك عمد السارد إلى طرق عدة أبواب رأي أنها ستحقق غرضه، وتبلغه أمله، فعقد مجموعة لقاءات بـــدأت بحمـــودة جرســـون الكازينو الذي عرف برغبته الصريحة.

"–حمودة.. أرغب في مقابلة نور القمر لأهديها إعجابي.

- الجميع يعلنون الإعجاب بالتصفيق.

- ولكني أريد أن أقدمه بنفسي.

- ممنوع.

- من صاحب هذا الأمر السخيف ؟

- أصحاب الشأن في الكازينو، ما أنا إلا عبد مأمور.

- ولكن لماذا ؟

- لا أدري يا سيدي، جميع الزبائن يعرفون ذلك.

فقلت بعجرفة

- ولكني سأدخل"[2].

وقد عقد اللقاء الثاني بحمودة أيضًا لنفس الغرض علـــى هـــذا النحو.

"– ما معنى هذا يا حمودة ؟

- تسأل عن نور القمر .. هذا هو الواقع.

---

(1) نور القمر : مجموعة الحب فوق هضبة الهرم مكتبة مصر، ط ٧٩، ص٤.

(2) السابق، ص١٠.

- أهي سيدة مصونة حقًا ؟
- هي كذلك فيما ترى.
- وما السرّ ؟
- لا علم لي به.
- يوجد سرّ ولا شك.
- علمي علمك[1].

ويتواصل هذا اللقاء، الذي أورد فيه حمودة معلومات قادته إلى أبواب تتمثل في المدير (موسى القبلي)، وحارسها الشخصي (سنجة الترام)، الذي عرف منه أن موسى القبلي قواد وصاحب بيت دعارة، وأن نور القمر لا تعني له شيئًا؛ فهو مجرد حارس مأجور، ولا فرق عنده بين أن تكون نور القمر مصونة أو غير مصونة. قال سنجة الترام.

"- ليكن ما يكون – هبها امرأة مصونة، أو رجلا متنكرًا في صورة امرأة، أو عشيقة المدير، أو صاحب الكازينو، ماذا يهم ؟ من حسن الحظ أنني لا أرغب فيها"[2].

وقد تمخض هذا اللقاء عن تعزيز رغبته في أن يلتقي بموسى القبلي في بيت الدعارة – رغما عنه – فهو يراه طريقا إلى الوصول إلى نور القمر يقول السارد : "كم لعب الأمل بقلبي أن أجدها عقب فتح الباب، ولكن المعجزة لا تقع بمثل هذه السهولة"[3]. ومن ثم فقد عمل على إثارته

(١) السابق، ص١١.
(٢) السابق، ص١١.
(٣) السابق، ص ٢٠.

لكشف حقيقة العلاقة التي تربط نور القمر بحفني داود، الذي عرف برغبة أنور عزمي عن طريق الرقباء وفي مقدمتهم موس القبلي الذي أودع السجن. ولذلك جاءت الفرصة المنتظرة ليتولى الإدارة، فيكلف بها من حفني داود على نحو من الإلحاح. أي أن أنور عزمي طرق أبواب الوصول إلى هذه المغنية الجميلة في إجراءات متتابعة ذات حوارات عدة، مقترنة بشذرات من الهمس الباطني المحرض على الاستمرار مهما كانت العواقب، التي جعلته يقبل الخوض في مغامرة "التهريب".

وقد أدت هذه الإجراءات التصميمية المتعاقبة والمترابطة – إلى "التوقف" لتأمل فعله في الآن والمستقبل. يقول : "الحياة تمضي في طريقها، لا أجنى منها إلا أمر الثمرات، احترق مثل شمعة فيترسب ذوبي في ماء آسن، وأسرى عن نفسي وأقول لها : إني خليفته (أي خليفة حفني داود) لا خليفة له غيري. ولكن : هل أقنع بالصبر كالعجائز ؟ ألا يجدر بي أنا المغامر بالتهريب أن أغامر بالاقتحام ؟، ولكن كيف وهو متصدّ لي مثل كلب الحراسة".

إن هذا التوقف للتأمل والمساءلة ليس إلا "قطعًا سرديًا" هدفه النظر لناتج الفعل وأثر التصرّف؛ فرغم سهولة مسير حياته كما يظن البعض – فإنه لم ينل ما يرضي تطلعه وطموحه، ويبدو أنه لن يحظى منها بفائدة في المستقبل. وكيف يطمع في فائدة ما بينما لم تجن نفسه إلا أمر الثمرات ؟ ! ويؤيد ذلك إحساسه بضياع مسعاه – حتى الآن –؛ فهو يرى نفسه شمعة تحترق وتتضاءل، وتأخذ بقاياها (أو بقاياه) الذاتية طريقها إلى مجهول لا يعلم به سواه. إن ذوب نفسه المترسبة من

الاحتراق تمضي في ذلك المجهول إلى الماء الآسن الذي لن يلتفت أحد إليه، ولن يحرص أي عابر عليه.

وربما هزته صحوة بأن حفني داود العجوز السبعيني – لن يعيش إلى الأبد، فهو إذن خليفته في المستقبل من حيث إرثه – بعد أن سلمه إدارة الكازينو – لكل شيء. فعليه إذن أن يعتصم بحبل الصبر ويستمسك بسلاسل الاحتمال. ولكن طبيعته الفوّارة المتقدّمة دائمًا لن تقبل في المستقبل أن يظل موثقًا بهذا الحبل أو بهذه السلسلة إلى الأبد، فلا يقنع بالصبر إلا العجائز. وإذا كان قد غامر بالتهريب في الماضي القريب ولم يضبطه أحد – فإن بمقدرته في المستقبل أن يغامر بالاقتحام لإزاحة هذا الغموض المضروب بإتقان حول نور القمر، ولكن كيف له أن يفعل وحفني داود في حالة تصدّ آنية له مثل كلب الحراسة الشرس؟.

وقد أدى به هذا التصور النوعي إلى اتخاذ قرار بالتقدم خطوة جريئة نحو العالم الخفي لنور القمر، لأنه لن يقبل الانتظار على هذا النحو إلى الأبد، ولأن الحصول على شيء يتطلب السعي إليه. ولأنه قد هيأ نفسه إلى ذلك – فإن الفرصة التي لاحت له سرعان ما قبض عليها على هذا النحو : "انتظرت متابعًا عقارب الساعة. اقترب موعد الغناء فاتصلت بالفيلّا في التليفون. رد على صوتها:

- آلو .. آلو
- أنور عزمي .. ماذا أخركم ؟
- لن نأتي الليلة.
- ولكن الجمهور منتظر.
- تصرف .. مع السلامة.

قطعت الخط. وجدتني في دوامة من الابتهاج والانفعال والحيرة. إنه أول حوار يدور بيني وبينها وإن لم تمازجه نبرة طيبة أو كلمة مجاملة. أين حفني داود؟. لم لم يبلغني بالأمر ؟؟ لم لم يرد بنفسه ؟ وكان عليّ أن أواجه الجمهور معتذرًا عن غياب نور القمر"[1].

فقد دفعته هذه المحاورة المعززة بشذرات من البوح أو الحديث النفسي – دفعته إلى اتخاذ "قرار جريء" وهو الانطلاق إلى شارع أصلان الذي يضم فيلّلا حفني دواد، أملاً في الالتقاء بنور القمر يقول : "عند منتصف الليل وقفت أمام الفيللا بشارع أصلان. نائمة مغلفة بالظلام ولا بصيص نور في الداخل.. ترى هل جاءت المعجزة ؟ عمّ يتكشف الستار الأسود"؟ ![2].

وقد تواصل هذا القرار فلم يهن ولم يتراجع رغم علمه بخبر هربها تاركة (حفني داود) يواجه وحده الموت. ذلك أنه لم يتصور للحظة أن تغيب عن مجاله نور القمر، ومن ثم شعر أن "الحياة فقراء لدرجة الرعب، لا شيء ولا معنى ولا طعم. وهذا الإحساس المتغلغل في الأعماق بالإحباط والحزن وخيبة الأمل"[3]. إن هذا الشعور جعله يفكر في مستقبل موقفه من هذه المرأة أو الفتاة : "هل أستطيع أن أواصل الحياة بخواء شامل وقلب معذب؟"[4]. كما جعله يتوقف عن السعي بحثا عنها، والامتثال لأمر الطبيب ببناء حياة زوجية مستقرة، فتزوج من أرملة محدودة التعليم

---

(١) السابق، ص ٤١.

(٢) السابق، ص ٤٣.

(٣) السابق، ص ٤٥.

(٤) السابق، ص ٤٥.

ومتوسطة الحال وذات ابنة في الرابعة، وخالط مجتمعه الـذي كـان قـد هجره وغاب عنه بسبب "واق الواق"، ونور القمر.

ولكن السارد مالبث أن أزاح هذا السرد الآني بسرد مغاير مكنـه من أن يستشرف ويتأمل مستقبل علاقته بزوجته فائزة، وعلاقتـه بنـور القمر. فرغم تنفيذ قرار الزواج وتعامله مع الواقع الجديد الذي أثمر جنينا أسهم في تلاشي تجربة نور القمر – فإنه عمد إلى التفكير في هذا الواقـع الذي مازجته بقوة ذكرى نور القمر، على نحو تحول معه السرد الآنـيّ إلى سرد استباقي. يقول : "سرعان ما لمحت مخايل الأبوة، تلقيتها بقلـق وحب استطلاع ونوع من السرور، ولكن أسير الحب مازال يرزح تحـت أغلاله الصلبة. ثمة شعور بالذنب كدرني أني في الحياة الأخرى سـأطلق زوجتي المخلصة لأتزوج من الأخرى. من يدري؟ : فلعل زوجتي ترجـع وقتذاك إلى زوجها المتوفي أو إلى من يروق لها من الأرواح الخالدة"(١).

فقد قطع السرد الآني كما نرى – ليقفز إلى المستقبل فيفكر فيـه بنظام لغوي مختلف هو نظام اللقطة البعيدة "Long shot"، وذلك بالصيغة "الاستدراكية"، (لكن) التي أسرعت بتفكيره في مستقبل علاقته بكل مـن زوجته فائزة، ونور القمر.

أي أن توظيف السارد للمستقبل هنا أنتج لدى المتلقـي إحساسًـا واضحًا بأن أنور عزمي ما زال مستمرا في حبه، ومصمما على الإخلاص له، رغم "الغموض المغلق" الذي أحاط هروبها المفاجئ، وما ترتب علـى ذلك من إحساس بالخيبة والألم، ولذلك برز "توقعه" المسـتقبلي بانتـهاء زواجه الآني في الحياة الأخرى – أي بعد أن يُتوفى الجميع – لاقترانـه

---

(١) السابق، ص ٤٧.

النهائي بنور القمر، فتعود زوجته الطيبة فائزة إلى زوجها المتوفـــي، أو تلتقي روحها بروح أخرى.

إن هذا التوجه إلى المستقبل ليس إلا دليلا على شدة تعلقه بنـــور القمر، ورغبته الخالدة في احتوائها والاستحواذ عليها مهما تقدّم الزمـــن، ورغم تغير نظام حياته من نظام "أناني" إلى نظام مشـــارك فـــي الحيـــاة الاجتماعية والسياسية. يقول : "ثم خضت تجربـــة الانتمـــاء السياســـي. تجربة مثيرة للعجب عندما يشرع فيها إنسان جاوز الخمسين من عمـــره بلا انتماء حقيقي.. انغمست في الزوجية والسياسة. ورغـــم ذلـــك ظـــل الأسير الكامن فيّ يناضل سلاسله"[1].

ويدعم هذا الإحساس بمواصلة إصراره على امتلاكها والاســتحواذ عليها أنه عرف – أثناء وجوده في بيروت ضمن زيارة برلمانية باعتباره عضوا بارزًا في حزب الوفد – عرف عن طريق صديق لبناني، أن مغنيـة بباريس من أصل مصـــري تدعـــي نـــور القمـــر، اشـــتهرت بأغانيـــها الفرانكوآراب التي غطت الآفاق العالمية، وأن مديـــر أعمالـــها اللبنـــاني الأصل يرسم رحلة فنية إلى القارة الأوربية. فانعطف إلى نفسه وقـــال : "زلزل قلبي لدى ذكر الاسم بعنف يقظة كاسحة. اندفعت في مجال التذكـــر والاستحواذ متحرراً من الجاذبية. انقلبتُ طفلا يلـــهو بـــاللعب العقيمـــة والأحلام المتهورة، ويناجي مرة أخرى المستحيل"[2] وقد أسلمه الانعطاف إلى كتابة رسالة إلى نور القمر : سلمها لإدارة الفندق قبل عودتـــه إلـــى مصر، أملاً في تسليمها إليها عند حضورها إلى لبنان. جاء نص الرســالة هكذا :

"عزيزتي الفنانة الكبيرة : نور القمر.

---

(١) السابق، ص ٤٧.

(٢) السابق، ص ٤٨.

هل تذكرين أنور عزمي مدير الواق الواق؟ .. لقد جاءتني أنباء نجاحك في مكان لم تخطر لي من قبل زيارته، وعند رجل لم أتصور أن أعرفه يوما أو أن يمدني عنك بخبر. وقد سعدتُ بنجاحك سعادة يعجز القلم عن وصفها، سعادة موصولة بتراث قديم من الإعجاب والحب لك في قلبي. أملي أيتها الفنانة الكبيرة أن تضعي مصر في أعز مكان من رحلتك الفنية المقبلة، فهي الأصل، وفيها أول قلب نبض بحبك"(1).

فكل من "الانعطاف إلى الباطن، و"الرسالة المكتوبة" لم يبتعد عن مجال رؤية أنور عزمي المستقبلية، من حيث "زلزلة" قلبه بيقظة كاسحة جعلته يهفو إلى "قادم الأيام" بما تحمل إليه من مفاجآت ممتعة أو غير ممتعة، وإلى "إمكان" مقابلتها أثناء رحلتها الفنية المقبلة إلى مصر. لا سيما أن الرد جاءه منها هكذا: "وفي مصر تلقيت الرد على عنواني باللجنة(2)، والحق أنه لم يكن ردا بالمعنى المفهوم. كان كارت بوستال تتألق فيه صورتها الخالدة، وعلى ظهره دون بخط اليد.

تحية شكر وتقدير

نور القمر"(3).

أي أن هذا الرد من نور القمر، قد عمق من مجال رؤيته المستقبلية، فجعله يواصل التقدم نحو الممكن أو المحتمل، حيث يكون "الانتظار" مبررًا، و"التوقع" مسوغًا ومقبولاً. ومن ثم جاء قوله تعليقًا على بهاء الصورة وعذوبتها "سأحتفظ بالصورة ما حييت، ومن يدري؟ فربما رجعت صاحبتها ذات يوم إلى مصر للزيارة أو الإقامة. ماذا يعني

(1) السابق، ص ٤٨، ٤٩.
(2) يقصد لجنة الحزب.
(3) السابق، ص ٤٩.

هذا بالنسبة إلي؟. لا أدري أيضًا. ولا أحب أن أحسم الموضـــوع بفكــرة محددة لن أجني من ورائها إلا العذاب. وإذا داخلني شك ذات يـــوم فـــي حقيقة مغامرتي العجيبة فما عليّ إلا أن أستخرج الصورة من حـــافظتي، وعند ذلك تنطرح أمامي الحياة بكل ألوانها المتضاربة وما يندعن مفاتنها من جنون مقدس"[1].

لقد قرر أنور عزمي أن يحتفظ بصورة نور القمر طوال حياته فـي إطار رؤيته "استباقية"، على أســاس "توقعــه" الالتقــاء بــها، و"أملــه" المستقبلي في مقابلتها بعد النأي القاسي، والسفر الطويل، فربمـــا زارت مصر في أية لحظة، وربما تستقر بها بشكل نهائي فيـــوزع وقتـــه بيـــن حياته العائلية، والحزبية، والتحرك في مجالها السحري الجميل.

وفي ضوء هذه الرؤية فكر في مستقبل احتفاظـــه بصورتـــها ذات التوقيع العزيز، وما يثيره ذلك من عواقب محتملة، ونتائج ممكنـــة، لـــن يسلم بسببها من المساءلة والمؤاخذة فيما لو أطلع أحد على هذه الصورة لنور القمر. ولكنه لم يشأ حسم الموضوع فلم يمزق الصورة أو يبعدهـــا عن منزله ومحيط عمله، وإن أوصى نفسه بالحذر. كما أنه في إطار هذه الرؤية فكر في احتمال أن يداخله شك في واقعية تجربته فـــي مســـتقبل أيامه، لا سيما أن أحدًا من أقاربه أو من أصدقائه أو من زملائه لا يعرف بحبه، ولا يطلع على صورتها التي سيحفظها في مكان ليس في متنـــاول الرقباء، ليندمج في ملامحها الفاتنة، ويتوحد مع ذكرى صوتها الشـــجيّ الجميل في إطار تيار ذكرياته السحرية الحافلة بالمشاعر المتضاربة.

---

(١) السابق، ص ٤٩.

فمن البين أن "الرؤية المستقبلية" التي تمخضت عن حركة السارد (أنور عزمي) – قد حكمها – كما نرى – مزيج من مشاعر مختلفة هي : الترقب، والانتظار، واليأس والأمل، والتوتر والهدوء والإصرار والتراجع. وهذا المزيج قد انتج حيوية لدى الشخصية الساردة طبعت السرد المستقبلي أو الاستباقي بطابع "الدرامية المؤثرة" التي تتشكل – كما لاحظنا – من عناصر نوعية أربعة :

العنصر الأول هو : "تقديم السرد بضمير المتكلم". وهذا التقديم له دلالته المؤثرة، من حيث أن المتلقي لهذا النوع من السرد سرعان ما ينجذب إلى السارد ويتفاعل معه، ويصدق ما يطرحه عليه، إذ يعتبره قد اختصه وحده بحديث شخصي، أو ببوح ذاتي يؤثره به السارد على غيره من المتلقين. كما أن المتلقي من جهة أخرى يرى أن هذا السرد الخاص بمثابة جذب له، لأنه يثير بنفسه خاصية "الفضول" – الكائنة في نفوس البشر عامة، التي تعني الرغبة في الوقوف على ما لدى السارد من أسرار ومعلومات، على أساس أنها خاصة بالكاتب أو المؤلف. وينسى المتلقي الشغوف حينئذ بمعرفة ما يظنه له – أن هذه الأسرار ليست له، وإنما هي للشخصية الفنية المخترعة التي يحددها السارد بسرده الفني. وعلى أية حال فإن صيغة المتكلم قد نجحت في تقريب السارد من المتلقي إلى درجة الاندماج، الذي مكنه من معرفة مستقبل أفعال الشخصية الفنية الساردة، أو ما يصدر عنها من تحريات وإجراءات مستقبلية.

أما العنصر الثاني فهو : "الحوار التوليدي". فقد عقد السارد طائفة من الحوارات التوليدية التي ارتكزت على هدف واحد وهو "الكشف" عن طبيعة شخصية (نور القمر)، والشخصيات الأخرى المجاورة لها أو

المتعلقة بمجال تحركها. وقد اشتركت عبارات هذه الشخصيات في إنتـــاج دلالة موحدة وهي : "الغموض المغلق"، الذي تمكن السارد من كشفه حين سنحت له الفرصة، التي أيدّها بقراره التخلي عـــن "الـترقب السـلبي"، والاتجاه "الإيجابي" المغامر إلى فضّ الأسرار التي تحتوي عليـــها فيلـــلا حفني داود العليم برغبته، الواعي بحركته، المتصدي له ككلـــب حراســـة يدافع عن نور القمر ابنة زوجته الراحلة، ومعشوقته. وهو الاتجاه الـــذي جعله ينحو نحو المستقبل.

والعنصر الثالث هو : "حركية البوح" فالسارد كثيرًا ما يوقف تيـــار السرد الوصفي الأفقي لينعطف بنا إلى دخيلة نفسه، فيرصد ما يجري بها من أحوال متعارضة، كاليأس من استمرار الغموض حول نـــور القمـــر، والأمل في كشفه ورفع الحجب عنها، ومثـــل التصميـــم علـــى الاقتحـــام والتراجع عنه. ثم معاودة التوسل به. ويدعم هذه الحركية : تيار الأسـئلة المصاحب لكل بوح يعقده الكاتب أو السارد. وهي أسئلة أنتجت دائمـــا - الإحساس "بضرورة الاستمرار في المحاولة"، لا سيما أن هذه الضـــرورة تتوافق مع صلابة شخصية السارد، وحنكتها وجرأتها، وتصميمها علـــى الوصول إلى مبتغاها مهما كلفها ذلك من جهد ومشقة ومعاناة.

العنصر الرابع هو : "التحول الحتمي"، الـــذي مـــرت بـــه جميـــع شخصيات القصة وفي مقدمتها شخصية السارد (أنـــور عزمـــي). فثمـــة تحول في شخصية "حمودة الجرسون" من التحفظ والصمت إلى التحـــرر وإبداء مساعدة السارد، وثمة تحول في شخصية (سنجة الترام) الحـــارس الشخصي الذي أصر أولاً على عدم الخوض في أي حديث يتعلـــق بنـــور

القمر والمسئولين عن واق الواق، ثم أدلى بمعلومـــات أفـــادت الســـارد وحركته، وثمة تحول في شخصية (موسى القبلي) الذي بدأ صلبا ثـم لان وأقرّ بما يفيد السارد في الوصول إلى (حفني داود) الذي التقــت عنــده "أسرار" ما لبث أن باح بها معرفا أخيرا بنور القمر. وأخيرا جاء تحـــول السارد نتيجة لتحولات هؤلاء جميعًا فاتجة إلى العمل على الاستحواذ على نور القمر، رغم هروبها من فيللا حفني داود، ورغم شهرتها العالميــة – مطربة متألقة للفرانكو آراب. ولم يكـــن احتفاظـــه بصورتـــها المزيّلـــة بتوقيعها إلا دليلاً أكيدًا على تحوله من التحفظ الحـــذر إلـــى الاســـتعداد للمكاشفة والمصارحة إذا اقتضى الأمر ذلك حين تحضر إلى مصـــر فـــي زيارة فنية أو للإقامة الدائمة.

فجميع هذه العناصر قد أشاعت "الحيويـــة" التـــي ترتكـــز عليـــها "درامية" السرد الاستباقي. باعتبارها قوة تأثير موجهة إلى متلقـــي هـــذه القصة، فتحدث لديه قوى تطهيرية أو شفائية "ترسي" أحاسيس الوداعـــة والاطمئنان والاكتراث، وتزيح أحاسيس القلـــق، والخـــزي، واللامبـــالاة، وغير ذلك من الأحاسيس المناوئة.

وقد عمد الكاتب في قصة (القتل والضحك) إلى سرد حدثها بصيغة المتكلم، يروى السارد به جريمة قتل ارتكبها وهو في بيت دعارة نتيجـــة "حلم ثابت" يطارده : "يلح على في أوقات الفراغ وما أطولها. حلم خليـــق بصاحب ثأر تخلى عن إنجاز مهمته. وهو لا يفارقني حتى في ذلك البيـــت الخلوي الذي صادفته ذات يوم ناشدا النسيان ساعة أو بعـــض ســـاعة. أجلس إلى جانب المعلمة المتربعة فوق كنبة تركية.. وأتفحـــص بعنايـــة المكان أو بعض معروضاته، أتصفـــح الوجـــوه البيضـــاء، والســـمراء،

والسوداء. البدينة، والملفوفة، والنحيلة. وهنّ جميعًا على أتم الاستعداد.. وأظلني الحلم القديم بجناح يقطر دما. وبهمسات داعية للخير والفلاح"[1].

فهذا الحلم القديم قاده إلى بيت دعارة، لا لنشدان متعة أو لذة وإنما لتنفيذ "إيحاء" وإملاء بالقتل.. قتل "الحمراء" أو البغي البيضاء النحيلة ذات الثوب الأحمر في لحظة إبدائها الاستعداد الكامل له، والاستسلام التام إليه: "ووقع الاختيار على بيضاء نحيلة لا حول لها، فقلت للمعلمة : "الحمراء"، أي ذات الفستان الأحمر. سرعان ما صرنا وحدنا في تسليم وسلامة. اقتربت من الفراش بكامل ملابسي يقودني "الحلم القديم". أعابث الخد والعنق وأغوص في اللحظة الحاسمة. وبسرعة أطوق العنق الرقيق الطويل بقبضتي. وأشد عليه بكل ما أوتيت من قوة غير متأثر بمقاومة يديها وعنف ركلات قدميها في الهواء، واستغاثة عينيها الجاحظتين، اليائسة الملهوفة (كذا) على النجاة. ولم أفك قبضتي حتى سكن كل شيء بسكون الموت"[2].

فجريمة القتل – كما نرى – وقعت عن سبق إصرار وترصد، أي أنه جاء إلى بيت الدعارة وفي نيته قتل واحدة من البغايا. حقا لم يذكر السبب، ولكنه معلوم من إيحاءات "الحلم" الذي ليس حلما مناميًا بقدر ما هو تخطيط فردي للتخلص من هذا "النظام" الذي يستمد شرعية وجوده من صمت جهات الأمن، التي لا تتدخل في عمل أصحاب هذه "البيوت" إلا عند وقوع مخالفة تهدّد هذا النظام المسكوت عنه. وهنا ينشأ التساؤل عن حقيقة "الضحية" أو الضحايا اللاتي سيلحقن بها. هل هن مجرد فتيات

(١) القتل والضحك : مجموعة التنظيم السري. ص ٢١٠.
(٢) السابق، ص ٢١٠.

ليل يتم قتلهن وكفى ؟ أم أنهن يرمزن إلى "مرض خبيث ضار بجسم المجتمع" يجب التخلص منه أو إزالته حتى يصح الجسم ويتعافى؟. ويبدو أن هذا التفسير الأخير مناسب لمجرى السرد الوصفي الآتي أو المستقبلي – لحركة الحدث المسرود، وطبيعة الشخصية الساردة.

ومن البين أن الذهن المتلقي لهذا "المزيج من الحلم الرامز، والإجراء الناتج عنه – مثّل "حيوية" لبداية الحدث طبعته بدرامية حركية هي هدف الكاتب وغرضه، إذ إنها استدعت مزيدًا من "السرد الوصفي الآتي" لتنوير ما يعتمل في نفس السارد تجاه جريمة القتل، وللتعرف على مدى حقيقية هذه الجريمة، ونوع إحساس السارد الفاعل، وهل هذه الجريمة حقيقة أم خيالية، لا تعدو أن تكون مجرد تمنّ أو أمل في اجتثاث نظام البغاء، أو تدمير الكتل المرضية من جسم المجتمع ؟ ولذلك عمد الكاتب عن طريق السارد وعلى لسانه إلى سوق صور سردية أربع هكذا.

أما الصورة الأولى : فقد عمد فيها السارد إلى وصف "رد الفعل" لديه عقب وقوع الجريمة يتعلق "بمدى إحساسه" تجاه البغي القتيلة، و"بصلابة أعصابه"، و"بمقاومة إحساسه" المباغت بالضعف الإنساني، و"بثبات قلبه ورباطة جأشه"، و"باعترافه لنفسه" بأن جريمة القتل هذه مدبرة وليست وليدة الصدفة : يقول: "وأقف وأنظر وقلبي يلهث في دقات متابعة، وأرى الموت وهو يضع قناعه فوق الوجود المتهالك، ويرسم عل صفحته النائية آي البُعد واللامبالاة، وأفكر في النجاة مؤجلا ما عداه دون عجلة كيلا أثير التساؤل، ونظرت إلى نفسي في مرآه صغيرة في موضع

عاكس للفراش والجثة، وأجهضت قشعريرة اقتحمتني بقوة غير حميدة، وقلت لنفسي معزيا ومشجعا : "أديتُ ما كان عليّ أن أؤديه"[1].

يتضح من صورة هذا السرد الوصفي لحال القاتل أنه واجه الجريمة بأعصاب باردة هادئة لا توترّ فيها ولا اضطراب، وكأن مرتكب الجريمة شخص آخر سواه، ولم يكن هو إلا مجرد مشاهد عابر لا تعنيه الجريمة في شيء، كما أن قلبه لم يهتز ولم ينفعل، ومن ثم شعر بتوازن نفسي لا يجعل من سيراه يلاحقه بنظرات الشك والريبة، وليست دقات قلبه المتتابعة نتيجة "خوف أو وجل"، بل هي بسبب إحساسه بالرضا حيث أنجز المهمة بدقة وعلى خير وجه. وحين شدت بصره الجثة لم يتأثر بل قاوم إحساسه الإنساني بقوة فأجهضه. ثم أقرّ ببوح صامت بدا فيه الإصرار على الجريمة حدثت نتيجة قرار يجب أن ينفذ. وقد تم تنفيذه.

إن جزئيات سرد هذه الصورة – كما نرى – ليست ثابتة، بل هي جزئيات متحركة لأنها تنطوي على "إجراءات" و"تصرفات" متتابعة خاصة بمراكز الإحساس بالجسم الإنساني. وقد نجح السارد في "إلغاء" هذه المراكز، وأبطل مفعولها، ليتحول بذلك إلى كائن يخفي إنسانيته بقناع القسوة واللامبالاة. وجزئيات السرد على هذا النحو قد تضمنت حيوية درامية تؤثر في قدرة التلقي لدى المتلقي، فينشد بدوره المزيد من الصور السردية.

---

(١) السابق، ص٢١١.

ونتيجة لهذا المطلب جاءت الصورة السردية الثانية التي تبدو في تعقب حركة الفاعل القاتل وهو يغادر المكان بقلب صخري وخطوات ثابتة وملامح غير مبالية هكذا : "ها أنا أمضي نحو الباب. أفتحه. أتركه مواربا زيادة في إبعاد الشبهات. وأسير متمهلاً نحو الباب الخارجي متجاهلاً المكان والحاضرين. وعندما أنتهي إلى الطريق النائم في ليل الصيف أحث الخطى مدفوعا برغبة طارئة في الهرب نحو الشارع الرئيسي. وأبلغ "بنسيون ليدا" وسط المدينة في الهزيع الأخير من الليل. أتناول حبة منوم لا أتعامل معها عادة إلا عند الشدائد"(١).

فهذه الصورة جاءت مساندة لسابقتها من حيث طبيعة السرد الوصفي. فأجزاؤه حركية تتعين في "الاتجاه" نحو الباب وفتحه لمغادرة الغرفة التي تضم الجثة، كما تتعين في "حرصه" على إبعاد الشبهة عنه بأن ترك الباب "مواربا"، وفي "تمهل سيره"، و"إظهار تجاهله" للمكان والحاضرين فيه، كما تتعين في "إسراعه بحث خطاه" هربا إلى الشارع الرئيسي، ثم وصوله إلى "البنسيون" الذي يقيم فيه، و"تحايله على النوم" بقرص منوم..

فنلاحظ أن أجزاء هذه الصورة، شكلت حيوية للسرد الوصفي أنتجت بدورها إحساسًا لدى المتلقي بأن هذا القاتل محترف مأجور لقتل هذه البغي بالذات، وإحساسًا آخر بأن هذه القتيلة ضمن سلسلة من البغايا قرر القاتل قتلهن الواحدة تلو الأخرى، وأن البنسيون دليل على أن السارد وفد على المدينة لأداء مهمة أو لتنفيذ قرار أو مخطط تمليه عليه قوة طاغية، ربما تكون "داخلية" أو متعلقة بنفس السارد.. وربما تكون

---

(١) السابق، ص٢١٢.

خارجية بأن توكل إليه مهمة الخلاص من هؤلاء البغايا لتحرير البنية الاجتماعية من الفساد الخلقي، المتمثل في ظاهرة البغاء العلني والمستتر. فمجيء القاتل السارد إلى المكان، وتنفيذ ما قرره، والانسحاب الهادئ، ثم الإسراع إلى البنسيون، جزئيات متعاقبة تتسم بالحركة، أمدت صورة السرد بدرامية مؤثرة في المتلقي، جعلته يطمح إلى المزيد من المعلومات التي تتعقب مصير القاتل والقتيلة.

وقد أورد الكاتب على لسان السارد "الصورة السردية الثالثة" استجابة لطموح المتلقي إلى تزويده بمعلومات تكشف عن حركة القاتل السارد بعد اطمئنانه بالنوم في فراشه : "صحوت من نومي قبيل الظهر مشتعل الرأس بالكسل والذكريات. طلبتُ الإفطار ولكني حسوت الشاي وحده وأنا أقول لنفسي: أنت من الآن فصاعدا قاتل جاري البحث عنه. ترى هل أحلّ مشكلتي بقوة الإرادة أو أنني أسير من سيئ إلى أسوأ؟. وماذا عن حياتي الجديرة بالتأمل في هذه الساعة الفاصلة الدامية"؟"[1].

فيظهر من هذه الصورة السردية أنها تدفع بالقاتل إلى الاعتراف لنا عن طريق بوحه لنفسه بأنه "القاتل"، وأنه مطلوب وجاري البحث عنه، فالشرطة لن تدع الجريمة إلا باعتقال فاعلها أو مرتكبها. فهذا الاعتراف مثل جزئية من الصورة انضافت إليها جزئية تالية وهي : تساؤله عن جدوى هذه الجريمة. وكيف أن ارتكابها وغيرها من الجرائم المماثلة ليس إلا "مشكلة" في حياته يعاني منها. وحلها أو التخلص منها يتوقف على "قوة الإرادة"، وإلا ستتوالى الجرائم. ويسير "من سيئ إلى أسوا". وهنا تتجاور جزئية أخرى وهي "ضرورة التأمل" والتفكير في

---

(١) السابق، ص٢١٢.

مستقبل حركته. ليتيح لإحساس آخر احتمالي بأن ما حدث أمس، وقبله من جرائم ليس إلا مجرد تمن لزوال الفساد، ورغبة في اجتثاثه، وحلم بتطهير المجتمع منه. فهو كما يقول مجرد "فرد أعدّ للخيال"(١)، والتحليق في آفاق الوهم، والضرب في سحاباته. كما أتاح هذا التأمل إحساسًا آخر يوضح أن هذه الجريمة حقيقة وواقع، وذلك بقوله لنفسه : "غالبًا لم يعرفني أحد من الزبائن المعدودين. هناك لا يسأل أحد عن هويته. ولكن حتما ستحصر التهمة في جريمة يود الجميع أن تندثر وتختفي"(٢).

إن هذه الجزئيات بما تحتوي عليه من معلومات وتساؤلات وأحاسيس بعضها يتعلق بالواقع والحقيقة، وبعضها الآخر يتصل بالوهم والخيال- تبث في المتلقي إحساسًا بالفضول لمعرفة مصير هذه الجريمة، وكيف سيكشف عنها؟ وموقف شرطة البحث الجنائي من المكان الذي وقعت فيه، وتحديد هوية القاتل المجهول الذي ارتكب جريمة قتل (البغي البيضاء الحمراء) التي اختارها أمام "المعلمة"؟. وهل هو القاتل فعلا ؟ ربما هو. بما يكون الفاعل شخصا أخر قام بالقتل عقب مغادرته الهادئة الصامتة دون أن يشعر به أحد.

ومن ثم أوقف الكاتب السرد الوصفي الآني لتتابع الحدث بصورة سردية، "مستقبلية" على لسان السارد لمعرفة ما يمكن أن يحدث من خلال رؤيته على هذا النحو : "وأتخيل ما حدث : المعلمة تتساءل عما أخر البنت عن الرجوع إلى الصالة. ترسل في طلبها. إما تفضح صرخةٌ فزع الجريمة، وإما يحبس الفزع في الصدور، ويدفن السر في بئر. في الحال

(١) السابق، ص٢١٢.
(٢) السابق، ص٢١٢.

الأولى : ينفضّ السامر في عجلة ولَهوجة ويفر كل إلى حال سبيله. في الحال الثانية يتواصل العمل في أمان. وفي الحالين تفكر المعلمة : كيف تخفي الجثة وتحمي نفسها وعملها من قبضة القانون؟"[١].

ففي هذه الصورة السردية المعنية بتركيز خيال السارد في احتمال تطور الحدث، وفي مستقبل التصرف عقب اكتشاف الجريمة – في هذه الصورة تتوزع عدة عناصر ضاغطة هي : "التساؤل القلق" الصادر عن المعلمة عن تأخّر البنت عن الحضور إلى الصالة، و"التصرف المحتمل أو المتوقع" هل يكون بإعلان مقتل البغي ؟ أم بإخفاء جثتها، و"مواصلة العمل الآمن" رغم اكتشاف الجريمة، و"تفكير المعلمة الحذر" لتجاوز المساءلة القانونية ؟.

وقد أحدثت هذه العناصر الضاغطة تأثيرها في نفس السارد، وتدخلت في نمو الحدث، ومضت به إلى غايته المرسومة، حيث عمد المؤلف – عن طريق السارد بالطبع – في ضوء هذه الضغوط – إلى "سرد وصفي آنيّ" ارتكز على ثلاث قوى.

القوة الأولى هي : "التساؤل الاحتمالي للسارد"، الذي يتعين في قوله : "الجميع يعملون على طمس أي أثر يمكن أن يؤدي إليّ. يتمنون لي السلامة ضماناً لسلامتهم وسمعتهم. أستطيع أن أهددهم ولا يستطيعون. لكن هل تنجح المعلمة في إخفاء معالم الجريمة ؟ ألا يتسرب إليها الخطر من منفذ لم يجر لحذرها في خاطر؟"[٢].

(١) السابق، ص٢١٢ – ٢١٣.
(٢) السابق، ص٢١٢.

والقوة الثانية هي: "الحومان حول مسرح الحادث أو الجريمة"، وذلك لمعرفة أي الحالين تحقق. هل تم الإعلان عن الجريمة، أم أن الإخفاء هو مصير الحادث ؟ فحومانه صدى رغبته في الاطمئنان، ليكمل مشروعه القاتل، فما زال أمامه المزيد من القتل والإلغاء : "تناولت غدائي في البلفريد مع مزيد من البيرة والنشوة. وعند هبوط العتمة مضيت في تاكسي إلى الشارع، وتفحصت البيت وأنا أمر به. وجدته مسربلا في هدونه، ورأيت النور يشع في نافذتين، وكأنما يواصل تقديم خدماته اليومية"(١).

والقوة الثالثة هي : "التكدر النفسي الناشئ عن إحساسه ببشاعة الجريمة" نتيجة حلم منامي يتعلق بالبغي القتيلة، بدا أنه إفراز طبيعي للقوتين السابقتين : "ولم يكدر صفوي في الليلة التالية إلا أنني رأيت في نومي استغاثة الفتاة اليائسة وهي تغوص في الانكسار بين قبضتي. ولكن ذلك كان أهون ما توقعت"(٢).

فقد تعاونت هذه القوى المترابطة في تحويل أو استبدال السرد الوصفي الآني – إلى سرد وصفي استقبالي أو استباقي، حيث عمد الكاتب إلى جعل السارد يفكر في مستقبل ما بعد وقوع الحادث أو الجريمة تفكيرا متقدما على هذا النحو : "وتساءلت عن مستقرها الأخير، أيكون قعر النيل؟. أم مفازة في الصحراء؟. أم مدفنا في باطن حديقة البيت الخلفية؟. سيشترك الجميع في جريمة الإخفاء بدافع الرغبة في النجاة والدفاع عن لقمة العيش، وأفظع من ذلك يُنسى في وقت أقصر من ذلك"(٣).

---

(١) السابق، ص٢١٣.
(٢) السابق، ص٢١٣.
(٣) السابق، ص ٢١٣.

فتفكيره في الجريمة بعد وقوعها دفعه إلى التساؤل عما يكون قد حل بالجثة من احتمالات إخفائها في أماكن متعددة يتوقعها، كما دفعه التفكير فيها إلى "توقع" أن قاطني البيت ومديريه ابتداء من المعلمة – سوف يجتهدون في عملية إخفاء الجثة نجاة بأنفسهم من مشاق التحقيق، ودفاعًا عن عملهم الذي يتعيشون منه، وسوف ينسى الأمر برمته بعد فترة قليلة؛ فقد نسي الناس من قبل أفظع وأشنع من هذه الجريمة.

إن تفكير السارد على هذا النحو أرسى إحساسًا بأنه يعاني من ارتكاب هذه الجريمة رغم تظاهره بثبات أعصابه، وهي المعاناة التي ستقوده إلى اتباع "إجراءات حركية" قد تدينه أو تدفعه إلى "السخرية" من إجراءات الأمن التي ستفشل حتما في التوصل إلى أي دليل للقبض عليه، كما ستدفعه إلى "الضحك" للتخفيف من هذه المعاناة، أو إلى "الانتحار" تخلصا من وقعها على نفسه، ليتحرر من همسه المتنامي، وهو ما أمكننا أن نقف عليه من موجات سردية آنية أَوحتْ إحداها إليه بقتل نفسه. ففي محاورة له مع مخرج سينمائي شرع في إخراج هذه القصة التي كان قد رواها في إحدى جلساته باعتبار أنه ليس طرفا فيها – في هذه المحاورة قال المخرج موحيا له بحل مشكلة معاناة القاتل:

"–وجدنا الخطة المحكمة. اكتشفت الجثة، وقبض على المعلمة، وقرأ القاتل قصته خبرا، في الجرائد، فقرر الانتحار. ترى ما رأيك في أفضل وسيلة للانتحار؟.

- ماذا تقصد ؟

- نحن أمام عدة اختيارات، ضع نفسك في مكانه. فماذا كنت تختار؟.

فازدردت ريقي وقلت :

- أخفها ألما.

فقال ضحاكًا :

- أنت تفكر في نفسك، ولكني أفكر في أمرين. أولاً أشدهما تأثيرا في الجمهور. وثانيا أصلحها من الناحية الجمالية للكاميرا!" [1].

وعلى الرغم من أن السارد لم يكتشف أمره حتى الآن.. فإن إحساسه بالأمان الذي غمره – جعله يفكر في تكرار التجربة في بيت جديد"[2]. أي أن تصميمه على تنفيذ جريمته التالية قد يؤدي إلى إلقاء القبض عليه وإعدامه، وقد ينجو منها ولكن ليس إلى الأبد، إلا إذا ضمنًا له الاستمرار في العمل من زاوية أن عمله ليس إلا أمنية تتملك حياته، وحلما دائم التردد عليه بأن يخلص البنية الاجتماعية من هذا النوع من الفساد الذي يمثل حقيقة "تتضارب في عقل أو أكثر ليل نهار"[3] حيث "يوجد فاعل أصلي هو أنا، وشركاء هم المعلمة، ومن يساعدها على إخفاء الجريمة، وتوجد الضحية أيضًا. لا يمكن أن تبقى هذه الأشلاء مبعثرة إلى الأبد"[4].

ولم يكن قطع تيار السرد الآني في قصة (نصف يوم)[5]، لحالة الطفل السارد الذي ينتظر أباه أمام باب المدرسة بعد قضائه أول يوم

(١) السابق، ص ٢١٨.

(٢) السابق، ص٢١٧.

(٣) السابق، ص ٢١٧.

(٤) السابق، ص ٢١٧.

(٥) نصف يوم : مجموعة الفجر الكاذب – مكتبة مصر، ط (١)، ص٣٢.

دراسي حافل، ليصحبه إلى المنزل. لم يكن هذا القطع إلا قفزا تجاه المستقبل لمعرفة ما يمكن أن يحدث للحياة بعد أن يبلغ الطفل سن الكهولة أو الشيخوخة.

فقد عمد الكاتب من خلال عين السارد إلى رسم صورة آنية لتفاصيل يوم دراسي كامل على هذا النحو : "مشيت خطوات ثم وقفتُ أنظر : أنظر ولا أرى. ثم : انظر فتلوح لي وجوه الأولاد والبنات، لا أعرف أحدًا ولا أحد يعرفني، شعرت بأنني غريب ضائع. ولكن ثمة نظرات اتجهت نحوي بدافع من حب الاستطلاع. واقترب مني ولد وسألني:

- من الذي جاء بك؟ فهمستُ :
- أبي. فقال ببساطة :
- أبي ميت.

لم أدر ماذا أقول له، وأغلقت البوابة مرسلة صريرا مؤثرا. أجهش البعض بالبكاء. دق الجرس. جاءت سيدة يتبعها نفر من الرجال. أخذ الرجال يرتبوننا صفوفا. انتظمنا شكل دقيق في فناء واسع محاط بين ثلاث جهات بأبنية مرتفعة مكونة من طوابق، وبكل طابق شرفة طويلة مسقوفة بالخشب تطل علينا. وقالت المرأة :

– هذا بيتكم الجديد. هنا أيضًا آباء وأمهات. هنا شيء يسر أو يفيد من اللعب إلى العلم إلى الدين. جففوا الدموع، واستقبلوا الحياة بالأفراح.

استسلمنا للواقع، وسلمنا الاستسلام إلى نوع من الرضا، وانجذبت أنفس إلى أنفس. ومنذ الدقائق الأولى صادق قلبي من الأولاد من صادق،

وعشق من البنات من عشق. حتى خيل إلى أن هواجسي لم تقم على أساس. لم أتصور قط أن المدرسة تموج بهذا الثراء كله. ولعبنا شتى الألعاب من أرجوحة وحصان وكرة. وفي غرفة الموسيقى ترنمنا بأول الأناشيد، وتم أول تعارف بيننا وبين اللغة. وشاهدنا الكرة الأرضية وهي تدور عارضة القارات والبلدان. وطرقنا باب العلم بادئين بالأرقام. وتليت علينا قصة خالق الأكوان بدنياه وآخرته ومثال من كلامه. وتناولنا طعاما لذيذا وغفونا قليلا. وصحونا لنواصل الصداقة والحب واللعب. وأسفر الطريق عن وجهه كله فلم نجده صافيا كامل الصفاء والعذوبة كما توهمنا، ربما تدهمه رياح صغيرة وحوادث غير متوقعة، فهو يقتضي أن نكون على تمام اليقظة والاستعداد مع التحلي بالصبر. المسألة ليست لهوا ولعبا. ثمة منافسة قد تورث ألما وكراهية أو تحدث ملاحاة وعراكا والسيدة كما تبتسم أحيانا تقطب كثيرا وتزجر. ويعترضنا أكثر من تهديد بالأذى والتهذيب. بالإضافة إلى ذلك فإن زمان التراجع قد مضى وانقضى ولا عودة إلى جنة المأوى أبدا. وليس أمامنا إلا الاجتهاد والكفاح والصبر. وليقتنص من يقتنص ما يتاح له وسط الغيوم من فرص الفوز والسرور. ودق الجرس معلنا انقضاء النهار وانتهاء العمل. وتدفقت الجموع نحو البوابة التي فتحت من جديد. ودعت الأصدقاء والأحبة وعبرتُ عتبة البوابة. نظرت نظرة باحثة شاملة فلم أجد أثرا لأبي كما وعد. انتحيت جانبا أنتظر. طال الانتظار بلا جدوى، فقررت العودة إلى بيتي بمفردي»[1].

---

(١) السابق، ص ٣٢ - ٣٤.

فقد انطوى هذا السرد الوصفي على تفاصيل اليوم الدراسي الأول لطفل صغير اصطحبه أبوه إلى المدرسة وتركه لينضم إلى تلاميذ في مثل سنه، على أن يعود إليه بعد انتهاء الدراسة. وهي تفاصيل حركية شملت تعريفه بالنظام، والدراسة، والزمالة، والصداقة، والمنافسة المثيرة، والانضباط، والتحكم، والتوجيه، والإرشاد، والصبر، وألوان المعرفة. وذلك في تيار سردي لا يتوقف السارد عند أية معلومة يسوقها، عدا إدراك السارد – بعين الطفل وعقله – عدم حضور والده، وأخذه قرار العودة بمفرده بعد أن انتظره فترة طويلة أمام بوابة المدرسة.

ولكي يحدث الكاتب التأثير المرجو – عمد إلى توظيف صيغة سردية مخالفة تحقق للسرد "حيوية درامية" وهي الصيغة السردية المستقبلية التي تستجلي المستقبل، وتفتح للقارئ باب التوقع والاحتمال :
"وبعد خطوات مربي كهل أدركتُ من أول لحظة أني أعرفه. هو أيضًا أقبل نحو باسمًا فصافحني قائلاً :

– زمن طويل مضى، منذ تقابلنا آخر مرة. كيف حالك ؟ فوافقته بإحناءة من رأسي، وسألته بدوري :

- وكيف حالك أنت ؟

- كما ترى، الحال من بعضه، سبحان مالك الملك!"(١).

فهذا السرد الجامع للوصف والحوار – ليس إلا "استشرافا" للمستقبل الذي يتحدد "بالكهل"، فهو نفسه الطفل الصغير وقد رأي نفسه أو شخصه قد آل إلى الكهولة، كما يتحدد "بالمعنى الكامن" في العبارات

---

(١) السابق، ص ٣٢ – ٣٤.

المتبادلة. وكلا الأمرين قد أدخلا السرد بسهولة إلى منطقة الوصف المستقبلي الذي يحدد ملامح وصف السارد بعد أكثر من ثلاثين أو أربعين عاما. وقد بدأ ذلك في قول السارد الذي يروى أحد مواقف طفولته : "تقدمتُ خطوات ثم توقفت ذاهلا"(١)، فالتقدم هنا يعنى : تقدمه في العمر من الطفولة إلى الكهولة أو الشيخوخة، بدليل هذه الصيحة الدالة على الدهشة والتعجب. وما ولى هذه الصيحة من عناصر تفيد أن ثمة تغيرًا حادًا قد تم ليس في "نصف يوم" - بالطبع، وإنما خلال سنوات كثيرة. يقول السارد - الطفل - الكهل : - "رباه ! أين شارع بين الجنابن ؟ أين اختفى؟ ماذا حصل له ؟ متى هجمت عليه جميع هذه المركبات؟ ومتى تلاطمت فوق أديمه هذه الجموع من البشر؟ وكيف غطت جوانبه هذه التلال من القمامة ؟ وأين الحقول على الجانبين؟، قامت مكانها مدن من العمائر العالية، واكتظت طرقاتها بالأطفال والصبيان، وارتج جوها بالأصوات المزعجة، وفي أماكن متفرقة وقف الحواة يعرضون ألعابهم ويبرزن من سلالهم الحيات والثعابين، وهذه فرقة موسيقية تمضي معلنة عن افتتاح سرك يتقدمها المهرجون وحاملو الأثقال. وطابور من سيارات جنود الأمن المركزي يمر في جلال وعلى مهل، وعربة مطافئ تصرخ بسرينتها لا تدري كيف تشق طريقها لإطفاء حريق مندلع، ومعركة تدور بين سائق تاكسي وزبون، على حين راحت زوجة الزبون تستغيث ولا مغيث"(٢).

فقد أبدت هذه الصورة السردية المتقدمة في الزمن المستقبل - ملامح أو وقائع أو حالات أو مظاهر التغيرّ المكاني، والتحول الأخلاقي

---

(١) السابق، ص ٣٢ - ٣٤.

(٢) السابق، ص ٣٢ - ٣٤.

التي أمكن للطفل خلال فترة انتظاره لوالده – أمام البوابة – أن يبصرها ويتأملها. "فشارع بين الجناين" الذي عهده في طفولته قد اختفى في المستقبل واكتسحته المباني الضخمة وعجلات السيارات وأقدام المشاة. أي أنه لم يعد لذلك المكان وجوده الهادئ المزهر بتلك النظرة المستقبلية، بحكم الضغط السكاني، وسياسة التخطيط العمراني التي تخضع المسطحات الخضراء والشوارع للتعديل، أو التحويل، أو الإلغاء، مراعاة للسياسة المرورية، والزحف السكاني المتزايد.

كما استشرفت تلك النظرة مستقبل الشارع والمساحات الخضراء التي تحولت إلى طرق فرعية، حيث يكتظ بحركة دائبة ذات صخب وعنف وقسوة. لن تلائم بالطبع هذا الكهل الذي قدر له أن يعيش ويتحرك في هذا المكان الذي شاهده في طفولته، وحيث يشهد هذه المعركة بين سائق التاكسي وزبون لن يتدخل أحد لفضها، رغم استغاثات الزوجة محذرة من جريمة توشك أن تحدث، بينما كانت الصلة في الماضي أثناء طفولته – قائمة على حُسن المعاملة والتحمل والصبر وتقدير الظروف.. فكيف أمكن لهذا التغير الكبير أن يحدث ؟ ! وهذا ما دعا الطفل الذي يرى بعين المستقبل أن يصيح "ربّاه. ذهلت. دار رأسي كدتُ أجن"[1].

وقد واصل السارد بعين الطفل – استشراف المستقبل بأن تساءل عن إمكان حدوث هذا التغير في وقت قصير : "كيف أمكن أن يحدث هذا كله في نصف يوم، ما بين الصباح الباكر والمغيب؟"[2]. وقد دفعه ذلك إلى

(١) السابق، ص ٣٥.

(٢) السابق، ص ٣٥.

البحث عن جواب لهذا التساؤل عند والده بعد أن يصل إلى البيت، ولكنه يفاجأ بأن بيته أيضًا لم يعد له وجود: "سأجد الجواب في بيتي عند والدي. ولكن أين بيتي ؟ لا أرى إلا عمائر وجموعا[1]. وهنا يشير الكاتب على لسان السارد إلى أن هذا الطفل قد تحول إلى كهل أو شيخ عجوز يحتاج إلى أن يعاونه أحد لكي يعبر الطريق خشية أن تجتاحه السيارات الكثيرة التي لا يكترث قائدوها بمن يعبر الطريق. "وحثثت خطاي حتى تقاطع شارعي بين الجناين وأبو خودة. كان عليّ أن أعبر أبو خودة لأصل إلى موقع بيتي، غير أن تيار السيارات لا يريد أن ينقطع. وظلت سارينا المطافئ تصرخ بأقصى قوتها وهي تتحرك كالسلحفاة، فقلت : لتهنأ النار بما تلتهم. وتساءلت بضيق شديد : متى يمكنني العبور؟"[2].

فهذا التغير أو التحول يقترن بحركة الزمن التي لا يمكن لأحد أن يمنع تقدمها ونموها. وما أبصره الطفل في نصف يومه لا ينكره عقل ولا يرفضه فكر، إذ هو ممكن الحدوث، وذلك لخضوع "المشهد الآني" أو الحقيقة الآنية لحتمية التغير، وضرورة التحول التي يتسم بها النظام الحيوي في عوالم الإنسان، والحيوان، والنبات. ولكن برغم إحساسنا أو تسليمنا بمعقولية تغير هذا النظام الجبري – فإن مجرد تصوره يبعث فينا الرهبة لما يصحبه التغير من صدمات نوعية لنفوسنا وعقولنا وعواطفنا. ولذلك وجدنا السارد يصيح في باطنه بأن صدمة التحول أو التغير الممكنة في المستقبل قد تفقده صوابه: "رباه .. ذهلت. كدتُ أجن. كيف أمكن أن يحدث هذا في نصف يوم.."، ولكن عليه أن يتعامل مع هذه الحقيقة

(١) السابق، ص ٣٥.

(٢) السابق، ص ٣٥.

الحتمية.. وأن يسلم بها. ولذلك رأيناه وقد صار شيخا عجوزًا بـــالنظرة المستقبلية، يحنى رأسه الشيب وهو يتساءل عن إمكانية عبوره الطريق. ويؤكد هذا الواقع المستقبلي اقتراب صبي الكواء منه بعد أن عجز عـــن العبور بمفرده، يقول له وهو يمدّ ذراعه إليه بشهامة.

– يا حاج .. دعني أوصلك[1].

ويبقى أن ضمير المتكلم الذي سرد به السارد الحدث في قصتـــي (نور القمر)، و(نصف يوم) وغيرهما – قد أحدث في نفس المتلقي "قابلية التصديق". أو التسليم بما يورده السارد من حقائق ومعلومات، لأنه يعتبر أن هذا السرد بمثابة حديث أو بوح خاص من السارد يوجهـــه إليـــه أو يفصح عنه إليه، اختصه به وحده، بحيث لا يشاركه في معلوماتـــه أحـــد غيره، ولأنه يرضى خاصية "الفضول" لديه على أساس أن هـــذا التعبـــير بضمير المتكلم بمثابة "اعتراف" من السارد بما وقع له من تجارب علـــى مستوى الواقع، قبل نقلها إلى هذا الأداء الفني المعين. وهـــذه النتيجـــة تريح المتلقي وترضي فضوله. كما تتوافق مـــع رغبـــة "الطمـــوح" فـــي إشراكه في مجرى الحدث. وهذا وذاك يشكل "دارمية" حيوية في صـــورة الاستقبال أو الاستباق، تؤثر بدورها في المتلقي علـــى نحـــو ســـلبي أو إيجابي.

وأما السمة الثانية فهي : "سرد الحدث بضمير الغائب" الذي يتعين توظيفه في أن سارد الحدث يتحكم في حركتـــه، ويحيـــط بوجهـــة نظـــر الشخصية الفنية إحاطته بباقي الشخصيات الأخرى، ويعلم بكل ما يتعلـــق

(١) السابق، ص ٣٥.

بها، فضلا عن أن السارد هنا يبدو رغم ذلك كأنه محـــايد فـــي عـــرض الحدث وتوجيه الشخصية. وإن كان الإقناع بصيغة الغائب يحتاج إلى قـدر كبير من "الجهد"، لكي لا يبدو السارد بها بعيدا عن الحدث أو الشـخصية. وعن طريق هذا الجهد يكون "الاقتراب" المرجو الذي يحقق التـــأثير فـــي متلقي هذا النوع من السرد.

وقد عبر الكاتب بهذه الصيغة في إطار ماض أو آني عن الحـــدث أو الشخصية في قصص عديدة مثل: أهـــل القمـــة، وســـمارة الأمـــير-، وغيرهما. ولكنه يعمد إلى وقف هذا النوع مـــن الســـرد ليعـــبر بســـرد مستقبلي أو استباقي، على جهة التبادل أو الانتقال لغرض إحاطي؛ ففـــي قصة (أهل القمة)[1] يقدم الكاتب السارد الضابط – (محمد فوزي)، المثقـل بهموم عائلية، وهموم عمله، وذلك بسرد وصفي على هذا النحو : "مضت حياة الضابط بهمومها الشخصية، وتوفيقها العام. البيت يســـوده غالبـــا التوتر. وقد استغرقت سهام – (ابنة شقيقته الأرملة زهيرة وهما مقيمـــان معه بشقته الحافلة بزوجته وبناته الثلاث) – استغرقت في دراساتها ولكن في تعاسة ملحوظة"[2]. بسبب تأجيله خطبتها لرفعت حمدي الشاب الفقـــير الطموح – إلى ما بعد فراغه من البكالوريوس وإعداد نفسه ماليا[3].

وقد دفع هذا التقديم الضابط محمد فوزي إلى تفكيره في مســـتقبل علاقة سهام بالموقف الحاسم الذي اتخذه بشأن تأجيل هـــذه الخطبـــة... وذلك بتعبير يستشرف المستقبل على هذا النحو : "من يدري؟ فقد ينتصر

---

(١) أهل القمة : مجموعة : الحب فوق هضبة الهرم، ص٥٢.

(٢) السابق، ص ٧١.

(٣) السابق، ص ٦٣.

الحب في النهاية، سيجد لسهام عملا في نهاية العام، وسينضم مرتبها إلى معاش أمها، وربما حقق رفعت حمدي حلمه، وهاجرت الأسرة الجديدة : سهام ورفعت وزهيرة إلى الخارج مجبورة الخاطر، عند ذاك يطمئن على أخته، وتحظى أسرته بالاستقلال، وتستكن أعصاب سناء زوجته، ما أجمل الأحلام الملطفة للآلام!"[١].

ففي هذه الصورة السردية الواصفة لمستقبل الحدث أو تصرف الشخصية، أو توقع ما يمكن أن يجري بالنسبة لسهام، وزهيرة، ورفعت حمدي، - نرى مكوناتها "الدرامية" تتوالى على ذهن الضابط، وهي مكونات تتوافق مع رغبته الدفينة في إحلال السلام العائلي، والتوازن الأسري، فهو أولا وأخيرا مسئول عن زوجته وبناته الثلاث، وعن شقيقته زهيرة وابنتها سهام، كما تتوافق مع رغبته في استقلال حياته، واستقلال حياة سهام ووالدتها، حين يتحقق حلمه بسفر سهام للعمل مصطحبة أمها إلى بلد عربي أو أجنبي بصحبة الزوج المتوقع رفعت حمدي.

ولكن أحلامه في "التغيير" إلى الأفضل ما لبث أن تضاعفت حيث مثل عهد الانفتاح "تحولا خطيرا" استتر وراءه المهربون واللصوص أمثال (زغلول رأفت) و(زعتر النوري). وقد عكس ذلك قول الكاتب ساردا هذا التحول : "تهبط النقود بلا حساب في ميدان ليبيا، السماء تمطر هدايا. بالوقاحة تصان الهيبة. طيب، ها قد تغير كل شيء"[٢].

---

(١) السابق، ص٧١.

(٢) السابق، ص٨٥.

ويقطع الكاتب هذه السردية الآنية، ليدفع بمحمد فوزي الضابط إلى "المستقبل" ليسرد توقعاته، وما تحتوي عليه من نتائج ممكنة أو محتملة تتعلق بالحركة التجارية النشطة المريبة، وأثر ذلك على مستقبل أسرته وغيرها من الأسر المشكلة للهيئة الاجتماعية : "ستسيطر على الحياة بدل أن تسيطر هي عليك. تتحسن علاقات الكائنات. تستقل سناء ببيتها، ثم تنتقل إلى بيت أفضل. يتورد مستقبل أمل، وسهير، ولمياء. تغدق البركة على سهام وزهيرة. تنطلق سيارة بالأسرة يوم العطلة. الفضلاء يحلمون بالرذيلة، الأرذال يحلمون بالفضيلة"[1].

فقد أطلق الكاتب له العنان، بأن جعله يستجيب – ولو توهما – لحتمية التحول أو التغيير الاجتماعي، المستظل بمظلة "الانفتاح الاقتصادي"، فمنى نفسه بأنه في ظل هذا التحول سوف يكون بإمكانه أن يرقي بالمستوى المعيشي لأسرته، حيث ستستقل زوجته سناء ببيتها دون دخيل أو ضيف مقيم – عقب انتقالها المنتظر أو المتوهم – إلى بيت آخر بأثاث جديد، بينما ينتظر بناته الثلاث مستقبل وردي مفعم بالثراء. ستفيد من هذا الحول حتما أخته زهيرة، وسهام. وسوف تكون رحلة السيارة بالعائلة في عطلة نهاية الأسبوع – هي المظهر الواضح لهذا التحول، ودليل عليه وإشارة إليه.. ولا يهم أن تتبدل بعد ذلك القيم بأن يحلم الفاضل (مثله الآن) بممارسة الرذيلة، ويحلم الرذل (زعتر النوري وأمثاله) بالتحلي بالفضيلة ما دام النهج السائد للنظام الحاكم هو ضرورة تطبيق هذه الحتمية.

---

(١) السابق، ص٨٥.

وهذا المعنى قصد إليه الكاتب في قصة (سمارة الأمير) [1]. حين عمد إلى تقديم "شلبية" الخادم الطموح ذات الخمسة عشر عاماً، التي تعمل في خدمة "باشا" عجوز ثري وزوجته، في قصر مليء بالخدم، والسائقين والطباخين، وبأسباب الراحة والسعادة والهناء والاستقرار.

وقد ضمن الكاتب في إطار شخصية "شلبية" أو "سمارة الأمير" – فيما بعد – معنى "ضرورة التحول" أو التغير الحتمي" ساعد على إبرازه بوضوح توظيف "الصيغة السردية ذات الضمير الغائب"، لا سيما أنه عمد إلى لمس هذا المعنى بمستويين من السرد، المستوى الأول هو : المستوى الخبري الجامع بين الحاضر والماضي، وذلك بقوله واصفاً الخادم الصغيرة : "وكانت أخلاقها فطرية لا تكاد تتجاوز الحياء، حدثتها أمها عن الجنة والنار، وحذرتها الخادمات من الهفوات التي تقضي على مستقبل البنت" [2].

وهنا يعمد الكاتب إلى المستوى الثاني وهو "المستوى الخبري المستقبلي" حيث جعل الفتاة الصغيرة تحلم بمستقبل ذى حياة استقلالية، وكيف لا تكون لها مثل هذه الحياة وهي تملك "الطموح" أو التطلع إلى الأفضل، الذي يعين على تجاوز الحاضر الذي مهما تألق بريقه فهي في النهاية مجرد خادم يمكن في لحظة طردها أو الاستغناء عنها، أو العبث ببراءتها. يقول الكاتب محددا ذلك : "مستقبل البنت ؟. إذن فحياة السواي غير دائمة، ما هي إلا دار انتقال. المستقبل الحقيقي يقع في الخارج. ربما في كوخ كالذي جاءت منه" [3].

(١) سمارة الأمير : مجموعته (الحب فوق هضبة الهرم)، ص١٩٤.
(٢) السابق، ص١٩٦.
(٣) السابق، ص١٩٦.

فقد دعاها طموحها وتطلعها إلى فكرة الاستقلال بحياتـــها، مثـل استقلال الباشا وزوجته بقصرهما المنيف، حتى ولو تم ذلك في كـــوخ أو منزل متواضع يجمعها بمن تحبه وتهواه. فقصر الباشا أو هـــذه الحيـاة الحاضرة ليست – في نظرها البريء – سوى جسر تعبره إلى تلك الحيـاة المنشودة. وهذا ما جعل شلبية الخادم – أو ســمارة الأمــير – تواصـل ترجمة هذا الإحساس بالطموح إلى واقع فعلي أثناء "حركة الحـدث" فـي نموها أو تطورها، بواسطة "السائق" تلك الشخصية التي عنيت بها حبـا وعبثا إلى جانب شخصيات أخرى. وعلى هـذا تمضـي قصتـا (الربيـع قادم)[1] و(الحب فوق هضبة الهرم)[2]، (والحب والقناع).

وقد طبق الكاتب نهج وقف السرد الآتـي أو المـاضي لاخـتراق المستقبل والتنبؤ بما يمكن أن يحدث فيه –في قصة (الحب والقنـاع)[3]، فلبيب الناطورجي، الذي يعاني من "تسلط" شخصية زوجته القوية (فتحيـة سليمان) – تتضاعف معاناته بوقائع جزئية، ومواقف حواريـة ضاغطـة على أعصابه، ومن ذلك المشـهد الحـواري الـذي دار بينـهما حـول موضوعات "العبث والفراغ، والثقافة، والصلاة"(٤).وفـي نهايـة هـذا المشهد – يعمد الكاتب إلى سرد الموضوع الأخير (الصلاة) بقولـه مـن خلال عين لبيب : "وغاب عنها وقتا فلم يدر كيف تطرقت إلى موضـوع الصلاة، كانت تقول :– "يستحسن أن تصلي وأنت صـائم. ولـو شـهر

(١) الربيع قادم / مجموعة الشيطان يعظ، ص٩٧.
(٢) الحب فوق هضبة الهرم / مجموعة الحب فوق هضبة الهرم، ص١٤٦.
(٣) الحب والقناع: (الشيطان يعظ)، ص١٤٥
(٤) السابق، ص١٧٠ ، ١٧١.

رمضان فقط"[1]. وقد أثاره قولها إثارة أسالت وعيه الذي وصفه المؤلف بقوله : "أليس لديها اهتمامات أخرى ؟ ألا تحب أحاديث النساء؟ لم لا يقاوم ؟ هل زاده شعوره بالإثم ضعفا على ضعف؟".

وعلى الرغم من أنه عقب على قولها الإرشادي بأن تمتم معلقا – "فكرة مقبولة"[2] – بوصف هذا التعليق إيذانا بالتسليم برأيها، ومن ثم انتهاء الشعور المتوتر المصاحب له – على الرغم من ذك فإن المؤلف جعله يقفز بذهنه إلى "المستقبل"... مستقبل هذه العلاقة الجدلية، فيوظف صيغة سردية استباقية هكذا : "إنها تحكم الحصار حوله، إذا ولى رمضان ستطالبه بالاستمرار في الصلاة، وستذكره حتما بأن الصلاة لا تتفق وشرب الويسكي في ركن الفردوس، وسيجيء الحج في يوم من الأيام. سوف يتضخم الممثل ضاغطا بثقله المتصاعد فوق الشخص الحقيقي السجين"[3].

فقد تقدم الكاتب بالسرد إلى الزمن المستقبل لبيان مستقبل تصرف الزوجة تجاه زوجها، وهو بيان يتعلق بضرورة تخليه عن ممارسة المنكر المحرّم (كشرب الخمر). ولكن هذا البيان ما لبث أن كشف أو دلل على أن الزوج الذي سيذعن حتما لذلك – سوف تزداد معاناته، لأن ذلك يعني الاستمرار في ارتداء الوجه الزائف أو القناع الذي يخفي وراءه وجهه الحقيقي، وشخصه المغاير، لفترة زمنية أخرى ربما تطول، فتزداد معاناته وتتضاعف كما نرى في مجرى حدث هذه القصة[4]، الذي أضاءه هذا الاستشراف الاستباقي.

---

(١) السابق، ص١٨٤.
(٢) السابق، ص١٨٤.
(٣) السابق، ص١٨٤، وما بعدها.
(٤) السابق، ص١٨٤.

الفصل الثاني
الكشف بِبِنْيَة الحُلم

الفصل الثاني

بنيـــــة الحُلْـــــم

(١)

عنى بعض باحثى علم النفس بتحديد مفـــــهوم (الحُلــم) Dream ووظيفته بالنسبة للنفس الحالمة. فرأي "ولبوف" في نظريته عن طبيعـــــة الحلم أنه : "نشاط نفسي .. فالنفس لا تنام، وجهازها يظل سليما. ولكنــها إذا تخضع لشروط حالة النوم المختلفة عن شروط حياة اليقظة – تحـــدث بأدائها السوى لوظائفها نتائج تختلف بالضرورة في أثناء النوم عنها فــي اليقظة"[١]. ويرى عالم نفسي آخر : أن الحلم يتضمن نقصا في النشـــــاط النفسي وتراخيا في الروابط وفقرا فيما يستطيع امتلاكه مـــــن المـــواد[٢] فالحلم من منظور هذا الرأي معارض تماما لما سبقه، وغير متوافق معه. ويرى العالم النفسي "روبرت": أن الحلم "عملية نزح جسمية، نصير إلـــى الشعور بها في استجاباتنا، وأنه نزح لأفكار خنقت في المـــــهد، ولـــو أن إنسانا سلب القدرة على الحلم لانتهى به الأمر حينا إلى الخلل العقلـــي"[٣]. على حين يرى سيجموند فرويد Freud : أن الحلــــم تعبـــير وأســـلوب

---

(١) فرويد : تفسير الأحلام. ترجمة : مصطفـــى عطـــوان. دار المعـــارف. ط (٢) ١٩٦٩، ص١٠٨.

(٢) السابق، ص١٠٩.

(٣) السابق، ص١٠٠، ١١١.

تستجيب به الحياة النفسية للمنبهات التي تحيط بـــها أو تكتنفـــها خـــلال النوم. وربما تكون هذه المنبهات مجرد تذكر لأمور تمت في حالة اليقظة، وربما تكون تحقيقا لرغبة من الرغبات، أو لرغبة مكبوته أو مقموعة في اللاشعور[1].

أما وظيفة الحلم فإن له "قيمة كبيرة تسمو على كـــل تقديـــر"[2]. ويؤكد ذلك الفليلسوف الألماني هردر Herder فيقول : إن الأحلام قـــوة عجيبة، فيها تتكشف ثنائية أنفسنا، لأنها جدار نقوم بـــه ونمثـــل فيـــه : المتكلم والسامع معا.. ومن عالم الأحلام نستفيد أكثر المعلومـــات جديـــة عن أنفسنا، لأن لغة الأحلام كما يقول : "شـــوبرت" Schubert أســـرع وأقوى تعبيرا وأفسح مجالاً من لغة اليقظة[3].

(٢)

وقد عمد نجيب محفوظ في ضوء هـــذه التحديـــدات للحلـــم ومـــا يشابهها إلى توظيف "الأحلام" Dreams في عدد غير قليل من قصصـــه، كما عمد إلى توظيف الكوابيس Nigntmores باعتبارهما وسيلة تنفيسية مساندة لإزاحة "الواقع" المعين الذي يتبناه حدث القصـــة أو شـــخصيتها المركزية على نحو ما يتبين في قصص : أيوب، والبستاني، والنســـيان، ورسالة، ورأيت فيما يرى النائم، ومسافر بحقيبة يد، والسماء الســـابعة، والسلطان، والعين والساعة، وشارع ألف صنف وصنف، وفوق السحاب،

---

(١) السابق صفحات ١١٢ – ١١٥. ود. محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية فـــي الشـــعر المعاصر دار المعارف، ط (٢) ١٩٧٨، ص١١٤.

(٢) د. محمد غنيمي هلال. الرومانتيكية، ص٧٣.

(٣) أنطوان كرم : الرمزية ص٧٣.

ودخان الظلام، وخيال العاشق، والرجل القوي، والقتل والضحك، والفجـر الكاذب، والعشق في الظلام، والبهو.. وغيرها.

وتأخذ الأحلام التي وظفها الكاتب في هذه القصص وجهتين علـى أساس نوع الحلم وطبيعته.

الأولى هي : "حلم منامي" تحلم فيه الشخصية أثناء النوم بحادثـة أو موقف أو موضوع أو إنسان ما فتشعر الشخصية النائمة "بحـالات" : الإحباط والحزن والتعاسة والألم، "وبحالات" : الأمل والسعادة والفـرح. وتظهر علامات هذه الحالات بنوعيها على وجه الشخصية وتبـدو فـي ملامحها عقب الاستيقاظ من النوم، وربما تنساها الشخصية بعد لحظـات، وربما تبقى في ذاكرتها بعض الوقت، أو تبقى بها الشهور والأعوام.

والثانية هي : "حلم يقظة"، حيث تكون الشخصية عنـد الاختـلاء بنفسها – في حالة تفكير عميق مصحوب بشيء من التحذيـر، بعينيـن مفتوحتين أو مغمضتين دون نوم، فـترى مواقـف وأحداثـا وشـخوصا وأماكن، وتسمع أصواتًا متنوعة، وذلك في إطار التمني أو "الرغبة" فـي التوافق مع ما يراه ويسمعه، أو التباعد عنـه ومجافاتـه. وقـد تنسـى الشخصية الحالمة هذا النوع من الحلم بعد التخلص منه، فلا يترتب عليـه أي ردّ فعل أو تصرف يصدر عنها، قد تعمل الشخصية في ضوئه فتنفذ ما يتفق ومصالحها وحركتها في الحياة التي أرادها لها الكاتب.

وهاتان الوجهتان للحلم صدى لثلاث قوى أولها : "رغبـة الحلـم" Dream wish بمعنى أن الحالم قد رغب قبل النوم في شيء محبب أمـلاً في نسيان همّه، وثانيها : "خوف الحالم" من شيء ما، أو شخص معيـن

فيتجسد له في صورة مزعجة تثير لديه الخوف والرعب، وثالثـــها : أن الحلم يكون نتيجة "استحضار الحالم إحدى ذكرياته" التي - تخفـف مـن متاعب يمر بها في الواقع الحاضر.

وفي هذه القوى الثلاث يكون للحلم وظيفة حركية تتعين في قــوة "الإزاحة". أي أن الحلم يمتلك قوة قادرة على إزاحة هموم الواقع الرديء الذي عاشته الشخصية الفنية قبل النوم، وهذا الواقع يشكل ضغطًا علـى كاهل الشخصية، وفي داخلها، ولذا تجب إزاحته وإلاحدث "الخلل الذهني"، الذي يتسبب في إرباك علاقة الشخصية بما ومن حولها مـن موجـودات حية أو جمادية. وفي ضوء هاتين الوجهتين بما تشتملان عليه من قــوى نوعية يمضي هذا الفصل في مبحثين متمايزين : أولهما "إزاحة الواقـع بالحلم المنامي، وثانيهما "إزاحة الواقع بحلم اليقظة" على نحو ما ترى في الصفحات التالية.

المبحث الأول
إزاحة الواقع بالحلم المنامي

المبحث الأول

إزاحة الواقع بالحلم المنامي الصريح[1]

.. عمد نجيب محفوظ إلى توظيف "الحلم المنامي Daily Dream في قصص : أيوب، ورأيت فيما يرى النائم[2]، والبستاني، والنسيان ورسالة، ومسافر بحقيبة يد وغيرها. وقد وظف في هذه القصص "مادة الحلم Dream material" توظيفا صريحا منصوصا عليه، لدلالة معنوية تتعلق بمحتوى الشخصية، أو ببناء حدث القصة، ويهدف الكاتب عن طريق "الحلم" إلى إجراء هو أن تكون للحلم خاصية "الإزاحة" بمعنى إبعاد واقع رديء تأباه الشخصية وتودّ التحرّر من سطوته. والتخلص من وطأته. وتتحرك الشخصية الحالمة حينئذ في نطاق فكرة "الانزياح" L'écart عند "فاليرى"، أو فكرة "الإطاحة La subversion عند "باتيار".

---

(١) سبق لصاحب هذا البحث أن تناول "توظيف الحلم" في قصص نجيب محفوظ القصيرة التي كتبها قبل سنة ١٩٧٤- مثل قصة (زعبلاوى ١٩٦١)، و(سائق القطار ١٩٦٤) و(كلمة غير مفهومه ١٩٦٤)، و(حنظل والعسكري ١٩٦١)، وغيرها وذلك في رسالته التي نال بها درجة الماجستير في النقد الأدبي الحديث : الأسس الفنية لتطوير القصة القصيرة عند نجيب محفوظ) علم ١٩٧٩، وطبعت للمرة الأولى في كتاب بعنوان (فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ عام ١٩٨٤ - نشر أم القرى - الكويت، ثم صدرت الطبعة الثانية عن الأنجلو المصرية عام ١٩٨٨.

(٢) تتألف هذه القصة من سبع عشرة رؤية منامية.

فكلاهما إجراء أسلوبي يتدخل في تعديل النسق اللغوي في صور التعبير الفني ومنها صورة الحلم. فهي مظهر فني لانحراف مؤقت للسرد الوصفي لمنطقة الوعي إلى منطقة اللاوعي للكشف عما يزخر بها من تداعيات دالة على "انبساط" باطن الشخصية و"انقباضه" أثناء الحلم.

وتدل قصص الحلم المختارة للدراسة على أن الأحلام التي وظفها الكاتب تمتلك وجهات إزاحية للواقع متنوعة على أساس نوع "الرغبة" التي ترغبها الشخصية الحالمة. وهذه الوجهات، هي : إزاحة الواقع بحلم ناشئ عن رغبة في مواجهة النفس، وبحلم ناتج عن رغبة في إزاحة تجربة.. حب غير مجدية، وبحلم خاضع لرغبة في الاستبدال، وبحلم راغب في تخليص المجتمع من بعض الظواهر الفاسدة.

أما الوجهة الأولى : وهي الإزاحة بحلم يواجه النفس، فيتجلى في قصة (أيوب)[١] ففي هذه القصة يصاب فجأة عبد الحميد حسني (الشخصية المركزية) بشلل نصفي أعجز ساقيه عن الحركة. ويفرض الأطباء عليه بسبب ذلك العزلة، وتعاطي الدواء بانتظام. وقد أحدث هذا العجز المفاجئ أثرا حادا في نفسه. فكيف يرضى بهذا العجز القهري ويسلم به ويستسلم له، وهو الذي كان يملأ الدنيا حركة، وعملاً، وتوجيها، وإرشاداً، ونصحًا لأسرته، وجميع العاملين في شركاته. كيف يحدث هذا وهو الذي يتربع فوق تلال المال، ويتقرب إليه القاصي والداني؟ فهل يصمت ويتعايش مع هذا الواقع الأليم رغم قسوته: "إنه سجن بلا قضبان، وبلا ذنب أيضا. عليّ من الآن فصاعدا أن أحمل جسمي

---

(١) أيوب : مجموعة (الشيطان يعظ) مكتبة مصر ١٩، ص٢٠٤.

بعد أن حملني خمسين عامًا"[1]. وعليه أن يمتثل لأمر طبيبه : "لا مجال للخداع. سيطول بك الرقاد. الكورتيزون فعال ولكنه لا يخلق المعجزات. المسكنات والمهدئات فعالة أيضا في مقاومة النوبات، ولكن عليك أن تتزوج من الصبر. لا تتصور أن حجرة نومك زنزانة.." [2].

ويبدو أنه لم يستسلم تماما لهذا الأمر الواقع، إذ انداحت في نفسه عاصفة تمرد واحتجاج كاسحة لن تستجيب بسهولة لرجاء من هنا أو نداء من هناك، ولذلك يبوح بقوله : "لستُ أسير حجرة فحسب، الحقيقة أنني أسير الفراش، حتى الحمام أحمل إليه كطفل. أعاني الألم على فترات ولكني أتجرع العبودية طيلة الوقت. إني محتج لحد التمرد. أضرب كفا بكف. لا أدري متى أذعن للقضاء، الصدمة شديدة تدهم النفس بعنفها وقسوتها ولا مبالاتها"[3].

وقد أثمر هذا التمرد الاحتجاجي أسئلة متحسرة تحتوي على "عاطفة صاخبة" باح بهذا هكذا : "لا أدري متى أذعن للقضاء؟ الصدمة شديدة تدهم النفس بعنفها وقسوتها ولا مبالاتها. لماذا ؟ .. لماذا؟ .. لماذا؟ .. أين الحياة الثرية الحافلة ؟ أين تلال الأموال الطائلة ؟ أين المكانة المرموقة؟"[4]. فقد أذكت هذه الأسئلة الصورة البوحية فأدخلتها في دائرة "الحيوية الدرامية" المطلوبة، التي نتوقع حدوثها في هذا الموقف النفسي الذي ترزح تحت وطأته هذه الشخصية شديدة الحساسية

---

(١) السابق، ص٢٠٤.
(٢) السابق، ص٢٠٤.
(٣) السابق، ص٢٠٤.
(٤) السابق، ص٢٠٤.

.. نتيجة هذا العجز العضوى الفادح الذي يشكل منذ بداية سرد الحدث "هما" ثقيلا بقلب الشخصية وعقلها، تحتاج إلى إزالته أو إزاحته، أو على الأقل التخفف منه.

وقد تضاعفت أحاسيسه بطائفة من "الصور النوعية" فجرت في نفسه "انفعالات" حادة انضافت إلى تلك الأحاسيس فزادت من همه وضاعفته.

أما الصورة الأولى : فهي صورة أسرته الصغيرة المكونة من "أفكار" زوجته، وابنيه "نبيلة"، و"وفيق" وهم يلتفون حوله بقصد مواساته، إذ سالت "انفعالاته" البوحية الدالة على إحساس بالضيق والقلق والتشاؤم، وجرت أقواله في إطار التحاور معهم لتكشف عن عدم ثقته في نجاته في المستقبل القريب يقول ساردا ذلك :

"في الأعين نظرة حزينة مواسية. بؤرة تستورد العطف بعد أن كانت تصدره. لا يفارق أحد منهم الحجرة ولكن حتى متى؟ إنه رقاد يبدو ألا نهاية له، والحياة هي الحياة لا أكثر ولا أقل. قلت متجاهلاً انفعالاتي الجياشة :

- أمر ربنا، فلنواجه الأمر بشجاعة وبساطة.

فقالت أفكار.

- رأيي أن تسافر إلى الخارج.

فقلت بشجاعة لا أشعر بها :

- لم ينصح أحد بذلك. جئنا بأكبر أخصائي عالمي، وأخذ الشيء الفلاني..

- لا شك توجد في الخارج استعدادات لا تتوافر هنا.

فقلت باسما :

- المسألة أنك تؤمنين بالخارج.

وقالت نبيلة بصوت متهدج.

- قلبي معاك يا بابا.

- أسأل الله أن يكفيكم شرّ المرض.

وقال وفيق :

- ستنهض معافى، إنها محنة صبر وتصبر"[1].

فكل من "البوح الذاتي"، و"الحوار المباشر"، قد أحدث حيوية في هذا الموقف أمدّت "طاقته الدرامية" بالمزيد من الانفعالات والعواطف التي تؤثر بدورها في المتلقي، لا سيما أن أداء الكاتب قد جمع بين (البوح) و(الحوار) في موقف شعوري واحد وهو "ضعف ثقته في نجاته من هذا المرض المفاجئ" الذي لم يكن ليخطر على ذهنه. وكيف يخطر على ذهنه وهو محصن بالصحة والمال وعمره الذي لم يتجاوز الخمسين"؟!.

وأما الصورة الثانية فهي : "صورة الزوار" الذين هرعوا إلى زيارته بعدما علموا بالخبر، فترتب على هذه الزيارة انفعال بالأسى نتيجة مقارنته بين حركته الدائمة قبل المرض، وسكونه الآني وعجزه عن الوقوف على ساقيه: "هرع الزوار إلى قصري من كل ناحية. اكتظت مواقف السيارات بشارع المعتصم بجاردن سيتي. المقاولون وتجار الجملة والموزعون وأصحاب مكاتب الاستيراد والتصدير وبعض المسئولين. كنت محوراً دائرا لكون هائل فأمسيت مركزه الجامد ولو إلى

---

(١) السابق، ص٢٠٥.

حين. يقبلون الجبين ويجودون بنظرات المودة والرثـــاء. ثـــم تتضـــارب الأقوال :

- "لم يعد شيء على الطب بمستعص.
- أقرب مثل : ابن أختي، اعتقدنا أن حال مفاصلة مزمنة، وهـــو يمشي اليوم مثل جواد السباق !
- كيف تكون لنا ليال قمرية والقمر غائب !
- اعتبرها هدنة .. سترجع بعدها فارس النضال المرموق.
- ولكن لا تنس أنك أهملت نصح طبيبك باستهتار غير محمود.

تمتمتُ :

- العمل والحياة.
- والصحة ؟ .. أليس لها حق عليك أيضًا ؟

فقلت متأففا :

- الحق أنه عقاب لا أستحقه ..
- لا تعترض على قضاء الله.

فقلت مستدركًا :

- أحمده على كل حال.
- ليكن ذلك من قلبك.
- كيف لنا بإدراك حكمته !
- عسى أن تكرهوا شيئًا وهو خير لكم.

تتابعت الشعارات الدينية من قوم لا يحفلون من الدين إلا بقشوره. أنا مثلهم أيضًا. طالما تندرت بإلحاد أعدائنا وأنا سكران. مـــا أعجـــب أن يتبادل الناس الأكاذيب وهم يعلمون أنهم يكذبون. الأدهـــى مـــن ذلـــك أن

بعضهم لا يفطن إلى كذبه. ولم تخدعني حرارة مودتهم. زميلنا إبراهيم جندية المشلول منذ عام.. منذا يذكره اليوم ؟. وقتنا – نحن رجال الأعمال – لا يتسع للوفاء. ولن أطالب الدنيا بما ليس في دستورها. إننا نقدس الوقت والنظام. وندرك تماما أبعاد حياة العمل ومقتضيات العصر. سوف يطول الرقاد غالبا حتى النهاية. إنها الوحدة بلا صديق"(١).

فهذه الصورة تشكل ضغطا إضافيا أكثر ثقلاً من سابقتها، لأنها تعرض لزوار ليسوا من أسرته التي لم تشمت فيه بالطبع. فهؤلاء الزوار كما نرى رجال أعمال وأصحاب مصالح ولهم معه علاقات تجارية، ومنهم الشامت ومنهم المنافق، وبعضهم صادق في كلامهم، والبعض الآخر كاذب. وهو يعلم أن هذه الجلسة سرعان ما تنسى. وسوف يكون مصيره بعد حين النسيان، كما حدث لإبراهيم جندية، فوقت رجال الأعمال "لا يتسع للوفاء".

إن ضغط هاتين الصورتين – كما نرى – تم بثلاثة طرق، الأول هو السرد الوصفي لحركة الزوار بعد أن علموا بخبر المرض. فقد "هرعوا إلى القصر من كل مكان". و"اكتظت مواقف السيارات" أمام وحول القصر بسياراتهم و"انهالت نظرات عليه" تعكس معاني الرثاء والمودة والإشفاق. فنحن أمام وصف حركي حيوي، ما لبث أن عززه الطريق الثاني وهو : "المبادلات الحوارية" التي تضاربت بين "أمل" في الشفاء، و"مواساته"، و"نفاق" و"أكاذيب، "وتذكير بقضاء الله" الذي لا يرد.. وقد

(١) السابق، ص٢٠٦، ٢٠٧.

أسلمته عباراتهم إلى الطريق الثالث وهو : البوح الذاتي الذي اتخذ شكل "تيار وعي" Stream of consciousness اتسم بالحركة النشطة.

فقد انتقل ذهنه من فكرة "الشعار" الفاقد للصدق إلى الكذب الذي يتصفون به، فكلامهم يناقض حقائق أنفسهم التي يعلمها هو جيدا، وأسلمته هذه الفكرة إلى فكرة "الخداع" المستتر وراء كلمات المودة التي يفصحون عنها – لينتقل ذهنه منها إلى فكره "النكران" أو الجحود التي يطبقها رجال الأعمال جميعًا وهو واحد منهم يطبقها على نفسه، فوقتهم لا يتسع للوفاء لعيادة رفيق سقط، ولأن هذا هو الحال في هذه الحياة فلا أمل في اتخاذ إجراء يذكر بالوفاء في دنيا عجيبة ألغته من دستورها. وإذا كان "العمل" – بنظمه وانضباط وقته – منطقة لا يمكن المساس بها أو التهاون في حمايتها – فإنه سيتوقع أن مصيره سوف يكون مثل مصير إبراهيم جندية .. الإهمال أولاً ثم التناسي، ثم النسيان التام. والنتيجة هي إحساسه العميق بالوحدة، لا سيما أنه متأكد من أن "الرقاد سيطول"، وأن وحدته ستستمر "بلا صديق". فجميع هذه الطرق قد أحدثت لديه شعورًا ملحًا بالبحث عن "منفذ" للخروج من حالة الإحباط التي أحكمت عليه حصارها[1].

وقد وجد أخيرا (المنفذ) الذي جاء بمثابة انقاذ له على نحو ما نرى في هذه الصورة الثالثة : وهي صورة "جلسات صديقه القديم الطبيب جلال أبو السعود"، فقد أثار ظهوره لديه في هذا الوقت مشاعر حركية مختلفة وردت هكذا : "رباه .. من هذا الزائر الجديد؟ ، نظرت نحوه

(١) السابق، ص ٢١٧.

بذهول وهو يقترب بخطاه الوئيدة تسبقه نظرة مفعمة بالمودة والأسى. تغير كثيرًا ولكني عرفته من أول نظرة رغم أنه تعمد أن يحجب عني اسمه.. كهل يماثلني في العمر، خف وزنه ولكنه بادى الصحة. وجدّ عليه الصلع والنظارة الطبية. هتفت :

- غير معقول ! .. "دكتور جلال أبو السعود!"[1].

وقد انتقل من مراسم اللقاء بعد فراق استمر سنوات طويلة عقب تخرجهما من الجامعة : جلال من كلية الطب، وهو من كلية التجارة. انشغل كل منهما بعالمه. وقد عرف جلال أبو السعود بخبر مرض صديقة القديم من صديقهما المشترك الدكتور صبري حسونة. وفي هذا اللقاء جمعهما حوار سرده عبد الحميد هكذا : "قلت مرحبا به :

- أهلا ... أهلا ... لا تتصوركم أنا سعيد ...

فقال جلال :

- وددت أن ألقاك في صحة جيدة مثلي ..

فقلت ضاحكا :

- أدامها الله عليك، أما عني فإنني في سجن كما ترى، وكأنما رددت إلى الحال النباتية.

فقال جادًا :

- قد يطول ولكنه لم يعد مؤبدا. الطب يصارعه ويصرعه"[2].

وقد تكررت زيارات جلال أبو السعود كل جمعة. فجمعتهما جلسات نقاش تناولت مختلف الأفكار[3] لا سيما حثة على فكرة "تربية الإرادة" لدى الإنسانية، فهي التي تجعله يواجه الشدائد، كما حث على ضرورة

(١) السابق، ص٢١٥.

(٢) السابق، ص٢١٦.

(٣) السابق، ص٢١٧، ص٢٢٥.

الإنسانية، فهي التي تجعله يواجه الشدائد، كما حث على ضرورة التغيير على حسب الحاجة. وقد جعله ذلك يبوح لنفسه بأسى متسائل : "ترى هل يمكن تربية الإرادة؟ هل يمكن تربية الإرادة بالإرادة؟ التغيير أهم من القراءة والرؤية والسماع. إني أسمع وأرى وأقرأ ولكن ما جدوى ذلك؟"[1].

ويبدو أن جلال أبو السعود قد استقر عزمه على إعانة صديقه في محنته بأسلوب "المواجهة الصريحة" مثل قوله : "لا تعتمد على التذكر فهو وهم كالحرية المزعومة وكالصديق المزعوم، وعندما تتجسد الحقائق بعبئ الإنسان إرادته لتغيير ذاته[2]، ومثل قوله محدداً حصر فاعلية "الإرادة" في "الغاية العليا": "ثمة شرط أساسي، أن يحدد الإنسان لنفسه غاية عليا"[3] تهيمن على غاياته الأخرى المتضاربة الخاضعة لميكانيكية الحياة اليومية. وقد حصر هذه الغاية العليا في هذه الحقيقة بقوله : "الإنسان يتميز بالعقل، فيجب أن تكون الحقيقة هي غايته العليا"[4].

فهذه الجلسات المنتظمة، والأقوال النشطة الصادرة عن جلال أبو السعود بما تتَسم به من صراحة وجرأة في وقت يعاني فيه من وطأة الإحساس بالعجز والقهر – قد ضاعفت من انفعاله فأسالت وعيه بشكل بوحي لنفسه على هذا النحو : "أول عهدي بالمرض نشدت التوافق مع الواقع، وقهر الصخر بالرؤية والسمع والقراءة. أي بالتسلية والمتعة

(١) السابق، ص٢٠٣.
(٢) السابق، ص ٢٣٤.
(٣) السابق، ص٢٣٥.
(٤) السابق، ص٢٣٥.

والفكر. أجل فكرت كثيرا ولكنه كان تفكيرا يستهدف جلاء الحقائق وتذكـو الوقائع ولا غاية وراء ذلك. وباقتحام جلال أبو السعود لحياتي انبثق منها تفاعل كيماوي ولع بالتغيير وحلم به قبل كل شيء. لم آخذه مأخذ الجـد من بادئ الأمر فلم أخش عواقبه، وتصورت أنني سأتخلى عنه عند لـوح الخطر. ولكن فكرة التغيير مضت تلاعبني لعب القط بالفأر، بهرتني مثـل نجمة الصباح. وعقدت مقارنات خيالية بين أسرتي وبيـن حلـم "جـلال أبو السعودي، فشعرت بما يشبه الغثيان"[1].

فعبد الحميد حسنى في هذا البوح الذاتي يوزان بين حالته النفسية قبل ظهور جلال أبو السعود وبعد ظهوره. فقبل الالتقاء به لم تكـن لـه غاية أكثر من تفكيره في الحقائق. وبتواصل زياراته له، وبانتظام لقاءاته معه حدث تفاعل بين تفكيره في ذلك، وضرورة تغيير حياته واقتناعه بهذا التغيير المرتبط بالإرادة من حيث أن "في الإنسان قوى لا حدود لـها"[2]. وأول مظهر للتغيير هو "لحظة الصدق النفسي" أو الصدق مـع النفس، ويكون ذلك عن طريق الاعتراف المكتوب في شكل يوميات أو مذكـرات يومية، أو سيرة ذاتية.. وهذا يعني أن عبد الحميد حسنى قد أصبح قـابلاً للتحول، ومستعدا لاستقبال فكرة من هناك أو من هناك تشى بالأمل فـي تجاوز المحنة وتغذي معنوياته وتمده بالتفاؤل.

ويلاحظ أن الكاتب من خلال سرد السارد (عبد الحميد حسني) قـد ساق له عناصر عديدة ومتنوعة سوف تتدخل في طبيعة الحلم المنـامي الذي ألم به. وهي عناصر التحسر، والتمرد، والتساؤل الحزين، وألـوان

---

(١) السابق، ص٢٣٨.

(٢) السابق، ص٢٣٥.

الانفعال، و"التفاعل" مع الأفكار المترددة في حياته اليومية التي نشأت عن صور جلسات الأسرة والزوار وجلسات صديقة جلال أبو السعود. وهذه العناصر أدَت إلى تنشيط ذاكرته، وإعمال فكره، وشحذ همته، وتنمية إرادته. وهي جميعًا ردود أفعال Reaction واجه بها عبد الحميد حسني حالة عجزه الجسمي ووهنه النفسي لتشكل هذه الردود لديه "رغبة قوية" في إزاحة هذا الواقع المرضي والتحرر منه. ومن ثم لم يكن "حلمه المنامي" إلا صدى لهذه الرغبة.

وقد مهد الكاتب لمحتوى الحلم Dream content على لسان السارد بمتابعة استماعية وصفها السادر بالعمق والتركيز. يقول : "في ليلة من ليالي الشتاء الملتحمة بالربيع - استمعت إلى ألحان شرقية قديمة بعمق وتركيز اكتسبتهما أخيرا، ثم أطفأت النور مستقبلا نوما مريحا. كانت أفكار ونبيلة ووفيق في الخارج كالعادة. وسرعان ما استغرقت في النوم"[١]. أي أن "اندماجه" في العزف الموسيقي، و"إطفاء النور"، و"الصمت" الناشئ عن خلو القصر من أسرته - دوافع أسرعت به إلى النوم بل الاستغراق فيه..

وفي هذا الإطار التمهيدي للحلم عمد الكاتب إلى "الإيهام" بأن مادة الحلم Dream material أو محتواه content لم يحدث، وأن ما يراه عبد الحميد ليس حلما. بل حقيقة، ليكون الإيهام عنصر تشويق أو استثارة فنية للمتلقي. يقول عبد الحميد عقب سرده في نهاية الفقرة

(١) السابق، ص٢٤٥.

السردية السابقة. (وسرعان ما استغرقت في النوم) : "ولكنني انتبهت من نومي مكللا بشعور بأنني لم أنم إلا قليلا، وأن الصباح مازال بعيدا. طالعتني ظلمة مكثفة بالستائر المسدلة، فأغمضتُ عيني، غير أنني سرعان ما فتحتهما استجابة لصوت غريب يشبه الحفيف. تخايل لعيني شبح إلى يمين الباب فتساءلت :

-أفكار ؟

لكنه لم يرد ولم يتحرك. عجبت لرؤيته رغم الظلمة الكثيفة، حملقت فيه متلقيا دفقة من القلق والخوف. مددت يدي نحو ظهر الفواش حتى عثرت على زر الجرس، ثم ضغطت عليه طويلا. وقد ضاعف عجزي من خوفي. سيسمع الخدم. وعسى أن يكون وفيق قد رجع. ولما طال الانتظار تسللت يدي الأخرى نحو زر الأباجورة وضغطت مجازفا بالمواجهة ولكن المصباح لم يضيء. هل احتاط الشبح وقطع التيار الكهربائي ؟.

أخرجني الخوف من صمتي فتساءلت :

-من أنت ؟

ثم مستمرا بصمته :

-ماذا تريد ؟ .. ليس في الحجرة نقود

وإذا بشبح ثان يتراءى لي إلى يمينه أطول منه بقبضة يد. اندفعت صارخًا مناديًا وفيق ولكن صوتي لم يخرج. لعله الخوف أو الشلل. وسيطر اليأس. وإذا بثالث يقف إلى يمين الثاني على مبعدة مترين من مقدم السرير، وإذا برابع يتجلى رغم الظلمة وهو أضخم الأربعة وأطولهم. امتلأت بوحدتي وعجزي ويأسي المطلق. تساءلت باستسلام :

-ماذا تريدون ؟

فجاءني صوت خيل إليّ أنني لا أسمعه لأول مرة يقول :

-من حفر حفرة لأخيه.

فقلت بحرارة :

- أية حفرة ؟ .. إنني طريح الفراش منذ حوالي العام ..

فقال الصوت بغضب :

-كففت عن الحركة لا التآمر !

-والله لا أدري لقولك معنى ..

فقال بحدة :

-لا تدّع البراءة وأنت عريق في الإجرام.

ووثبوا وثبة واحدة. إثنان إلى يميني ويساري. والآخران فوق الفراش. أيقنت بالهلاك فتوترت أعصابي لأقصى حد. قبض الأولان على ذراعي، فاندفعت أقاومهما بعنف لأخلص ذراعي متوقعا في الوقت نفسه هجمة من الأمام. ووقع الهجوم، فاستمددت من اليأس قوة. خلصت ذراعي ورحت أضرب كيفما اتفق في جميع الجهات، وأتلقى من الكلمات ما لا يُعد. ازددت عنفا، ثم بلغت الرغبة في الحياة ذروتها فطرحت عن صدري الرجلين، وتبادلت مع الآخرين ضربا لا يعرف الهوادة. وسقط رجلا الفراش على الأرض ولكن كيف سقطا؟. تبين لي أنني دفعتهما بقدمي !. ذهلت من الفرح رغم كربتي، واجتاحني الشعور بالشفاء من العجز. ازددت قوة وثقة حتى استطعت الوثوب إلى الأرض، وقفتُ أقاتل بقدرة كالإلهام بعد حدوث المعجزة. ووضح أنهم أضعف مما تصورت وأنهم عزل من السلاح. تقهقروا نحو الباب وأنا أتعقبهم باللكمات

الصادقات حتى بلغنا الصالة الخارجية. ودوت صرخاتي الغاضبة وهم يولون الفرار"[1].

لقد خالف الكاتب عن طريق السارد – التوقع الذي بثه فينا بأن الحادث حقيقي وليس له علاقة بالحلم المنامي– خالف الكاتب هذا التوقع بقوله: إن ما رآه ليس إلا حلما، وذلك بقوله – عقب نهاية الفقرة التي صورت الحادث (وهم يولون الفرار) وتعليقات أسرته، وتصرفه الحركي – : "شع الضوء فبهر عيني، وقفتُ مذهولاً بين أفراد الأسرة والخدم"[2]. وهتفت نبيلة :

– شفيت يا بابا.

وتمتم وفيق :

–كابوس. ولكن شكراً له.

وقالت أفكار :

–علينا باستدعاء طبيب في الحال ..

رجعت إلى الفراش ماشيا في حذر، وشملتني مع الذهول فرحة طاغية. وجعلت أقول لا أصدق ولا أتصور. وقهقهت أفكار متسائلة :

–ماذا رأيت في نومك؟"[3].

وقد أكد أن ما رآه حلما قوله لجلال أبو السعود عندما جاء في موعده المعتاد للزيارة والاطمئنان.. "ثم حدثته عن الحلم، فأوّله بأنه ترجمة حرفية لآلام الشفاء.

---

(١) السابق، ص٢٤٥ – ٢٤٧.

(٢) السابق، ص٢٤٧.

(٣) السابق، ص٢٤٧.

ثم قال :

-تأويل معقول فيما أرى. فقلت بإصرار.

-إن الحلم هو كل شيء"[1].

وتبين لنا هذه الصورة للحلم المنامي أن السارد قد خضع له نتيجة تأمله لأفكاره الباطنية، أو تأمله لذاته بسبب "المحاورات" الجزئية الصريحة التي جرت مع صديقه جلال أبو السعود الذي كانت بعض أفكاره في هذه المحاورة أو تلك – تهز مشاعره وتؤلم نفسه.

وكان من الضروري أن يؤدي هذا التأمل إلى فحص نفسه – Intro spection التي نصحته "بالتغيير" الذي أشار به بل حرص عليه جلال أبو السعود. فالحلم في ضوء هذا التوجيه "تحقيق لرغبة مكبوتة" في "إزاحة واقعه" بشقيه : المرض الذي يعذب نفسه، والعمل الذي يضرّ بالآخرين. وهذه الإزاحة قد مكنته من اكتشاف ذاته اكتشافا يتيح له استعادة توازنه النفسي أو تفاؤله بالحياة ليكون ذلك مقدمة لعودته إلى حياته العملية بفكر جديد بغرض التوافق الفعلي – Adjustment مع الناس عامة، ومع عملائه ونظرائه في العمل على نحو خاص، لا سيما أنه قد صرح برغبته – في إطار التغيير – في إقرار هذا التوافق ضمن حوار مع صديقه جلال أبو السعود هكذا: "طالما قنع إيماني بالقشور، وأريد أن أعيد النظر في موقفي"[2]. كما أكد على هذه "الرغبة التغيرية" بقوله : "أسرتي سعيدة بشفائي، ولكنها لا تدري شيئاً عما ينتظرها من

---

(١) السابق، ص٢٤٨.

(٢) السابق، ص٢٤٨.

متاعب"[1]، بسبب "القرار" الشجاع الذي اتخذ قبيل حلمه المنامي وعقبه وهو : "التحرر النهائي" من الإضرار بأحد من نظرائه في العمل، و"إتباع" الأسلوب المنزه عن الكيد والتآمر. و"الاعتراف" بعيوبه وعيوب الآخرين في مذكرات يسارع بنشرها مهما بالغوا من مراكز مرموقة في المجتمع، حتى ولو نتج عن ذلك متاعب تهدد عمله وأسرته وحياته.

وأما الوجهة الثانية فهي: "الحلم الناشئ عن الرغبة في إزاحة تجربة حب غير مجدية. على نحو ما يظهر في قصة (الحلم الأول) من مجموعة (رأيت فيما يرى النائم)؛ ففي هذه القصة يعمد الحالم أو السارد المشارك L'icchérzahisituation كما يقول الناقد الألماني ستانتزيل F. K.sta'nzel إلى إزاحة "الحرمان" الذي عانت منه الشخصية طويلا على مستوى الحقيقة، وذلك لإحلال رغبته في إشباع نفسه وإرضائها Satisfaction عن طريق الحلم. يقول السارد : "رأيت فيما يرى النائم.. أنني راقد. أنني نائم أيضا ولكن وعيي يرامق الظلام المحيط. وثمة أنثى أقبلت يندّ عنها حفيف ثوب. والحجرة ما الحجرة ؟ أهي حجرتي الراهنة أم أخرى آوتني فيما سلف من الزمان ؟. ويتهادى الوجه إلى حسي رغم الظلام باستدارته الناعمة، وسمرته الصافية، ورنوته الناعسة. نسق تسريحتها عصري، أما ثوبها فقديم يجر ذيلاً مثل سحابة رشيقة. وهمس صوت لم أرقانله.

-للزمان نصل حاد وحاشية رقيقة.

(1) السابق، ص٢٤٩.

وركعت في استسلام وانهمكتُ في عمل. ثبت عليها عيناي ولكنـي لم أنبس بكلمة. وحدست وراء انهماكها غاية ذاتية. وقال الصوت.

– الأنفاس العطرة تصدر عن قلب طيب.

وانتظرت حتى جمعت أدواتها ونهضت في رشاقة. ومضت نحـو الخارج. شدتني بخيوط خفية لا تنقصف فانزلقت عن الفراش وتبعتهـا. وهيمن على شعور بأنني مدعو لأمر ما. وأنني لن أحيد عن التطلع إلـى الإمام. تمضي متأودة كأنها ترقص باعثة وراءها بنسائم من الذكريـات. تعرف طريقها في الليل واهتدى أنا بشبحها. ومـررت بأشـياء وأشـياء ولكني أنسيتها فتوارت مثل شرر متطاير. وعند موضع عبق بشذا الحناء فصل بيننا قطار سريع طويل رج الأرض ومن عليها. وبذهاب ضجيجـه استوى الليل أمامي وحده فضاعفت من سرعتي. وأطبـق الليـل وحـده واختلجت فيه الوعود المضمخة بشذا الحناء. لم يعد في وسعي الـتراجع وليس معي من الحوافز إلا الظمأ والشوق"[1].

فقد أظهرت صورة هذا "الحلم المنامي" أن سارده المشـارك فـي تفاصيله – قد تعرض في الواقع لحالة إحباط نفسي **Frustration** نتيجـة "حرمانه" من تلك المرأة البديعة الشكل والتكوين. أو بسبب فشل تجربـة حب مادى تعرض لها، وما زالت بطلة هذه التجربة قابعة في أعماقه رغم إدراكه استحالة الالتقاء بها والاستحواذ عليها.

وقد رأى السارد هذا الحلم الدال على رغبته في التحرر من معـالم تلك التجربة وإزاحتها، إذ لم تعد ثمة فائدة مـن تذكرهـا، وليـس مـن

(١) السابق، ١٣٦، ١٣٧.

مصلحته أن تتخايل معالمها لعينيه، وتضطرب بها نفسه بين الحين والآخر. ومن ثم نهض بمهمة الإزاحة – هذا الحلمُ بعناصر ثلاثة ضاغطة وهي :

العنصر الأول : "الصفة اللامبالية" التي اتصفت بها "أنثى" الحلم ذات الشكل البديع، التي تسللت إلى غرفة نومه، ثم ركعت لتنشغل في عمل غير واضح وتنهمك في إجرائه، بحيث بدت له مستغرقة تماما في عملها الذي لا يراه، فلم تشعر بوجود الحالم وكأنها بمفردها في الغرفة لا يشاركها فيها أي إنسان آخر. وهو الأمر الذي واجهه بالصمت. والاكتفاء بالمشاهدة، والاستماع إلى صوت مطمئن ومريح لا يرى قائله.

والعنصر الثاني هو : "صوت خفيّ لا يرى مصدره" يهمس بعبارة "للزمن نصل حاد وحاشية رقيقة" تدل على "تناقض" يجمع بين ثنائية العنف والرحمة. والشدة واللين يختص بالزمن وتصرف الأيام، ليومئ هذا التناقض بحرمان مادي قاطع ممن أحب، وتعويض ممكن بحب متسام يتركز في هذه الأنثى التي أحاطت بعملها عبارة أخرى صادرة عن هذا الصوت الذي لم ير قائله : "الأنفاس العطرة تصدر عن قلب طيب" لتتوافق هذه العبارة مع الطرف الآخر للتناقض وهو الرحمة أو اللين الداعي إلى "استئناف الحب" المتسامي لهذه الأنثى يكون تعويضا – Compensation عن ذلك الحب الذي شكل تجربته الفاشلة. فهذه الأنثى "التعويضية" لها تأثير قوى أنساه ذلك الحب، بدليل أنها عندما غادرت الغرفة اجتذبته خلفها "بخيوط خفية لا تنقصف"، وأشعرته أنه "مدعوّ" إلى أمر هام وأنه لن يحيد "عن التطلع إلى الأمام" وأنه "أنسى الأشياء" التي

مرّ بها. وليس عليه إلا أن يهتدي بحركة شبحها في الليل، فيشعر بالأمن والأمان.

والعنصر الثالث هو : "القطار السريع الذي فصل بينهما فصلا غير دائم". فهو فصل "مؤقت"، فعندما يسحب آخر عرباته سوف يرى الطريق من جانبيه، ليدل هذا الفصل على إمكان متابعته السير في الليل مهتديا بشبحها المشع بالضوء ليلحق بها، إذ لم يبق له إلا المتابعة، ولا سيما أنه قد اتخذ قراره باحتوائها والاستحواذ عليها : "لم يعد في وسعي التراجع، وليس معي من الحوافز إلا الظمأ والشوق".

فقد أدّت هذه العناصر الثلاثة دورها في "تحويل" مسيرته، وتغيير نهجه، الذي أمضى فيه وبه وقتا غير قصير يجتر أحزانه وهمومه من "إخفاقه" في تلك التجربة. فها هو بسبب هذه العناصر يعمد إلى تنحية "تعلقه المادي" فيتخلص من شواغل الدنيا، التي رمز إليها بتجربة حبه الفاشلة، حتى يتمكن من "التفرغ الكامل لهذه الأنثى الجميلة التي ترمز إلى "الفكرة" الفعالة الراقية، التي هي أنقى من غيرها وأرسخ من سواها، باعتبار أنها تعويض Compensation دائم عن ذلك الحب القديم المادي الذي حمل بالنسبة إليه أسباب سقوطه. أو عن شواغل الدنيا التي لا تدوم.

وأما الوجهة الثالثة فهي : الحلم الناشئ عن رغبة الشخصية في الاستبدال، أي باستبدال واقع بآخر واستبدال زمن بزمن. ونقف على "استبدال واقع بآخر" في قصة الحلم التاسع[1]. فقد وظفه الكاتب على

---

(١) الحلم (٩). رأيت فيما يرى النائم ١٥٥.

لسان السارد الحالم باعتباره رغبة ملحة في الهروب من عالم قاس رديء، أو من مدينة غير صالحة، حيث نرى السارد يحلم باستبدال هذه المدينة الواقعية بأخرى حلمية أفضل منها، لخلوّها من المتاعب الضاغطة. يقول السارد : "رأيت فيما يرى النائم – أنني في مدينة أنيقة. أرضها أعشاب عميقة، الخضرة تنتثر في جنباتها عيون الماء، وتظللها أشجار بلخ وليمون وبرتقال. تجولت فيها طويلاً فلم أصادف إنسانا ولا جانا ولا حيوانا، ثم لمحتُ تحت صفصافة أسدًا يقرأ في كتاب، فقصدته متشجعًا بطمأنينة باطنية. رفعت يدي تحية وسألته :

- ماذا تقرأ يا ملك الملوك ؟

فرمقني بهدوء وتمتم.

- كليلة ودمنة..

فسألته باهتمام :

- لماذا يا ملك الملوك ؟

- منه تعلمنا كيف نعيش في سعادة.

- ولكن المدينة خالية !

فقال بسخرية :

- يلزمك أن تتعلم كيف تنظر، ما صناعتك ؟

فقلت بإيحاء داخلي :

- أنا مغن !

فتهلل وجهه وقال :

- نحن لا نستقبل إلا المغنين، أسمعني بعض ما عندك..

فغنيتُ

ما في النهار ولا في الليل لي فرج   فما أبالي أطال الليل أم قصرا

فهز رأسه طربا حتى تشعثت لبدته وقال :

- أرحب بك في مدينتنا، لتذكر أهلها بتعاستهم القديمة، فيزدادون امتنانا لما حلت بهم من نعمة.

ونادى نسرا فهبط وئيدا في جلال وطاعة فأمره قائلا :

- أذهب بهذا الضيف الجديد إلى فندق الرضى"[1].

فالحلم في ضوء الدراسات النفسية مؤسس على "رغبة Desire" في امتلاك ما قد افتقده السارد ويرغب في استعادته، أو التخلص مما هو موجود في حياته من رداءة تتعين في واقع مزدحم ومأهول بالمشاكل والمتاعب والصعاب، يتمثل الواقع في مدينة متخلفة لا يوجد فيها نظام أو قانون رادع ينظم العلاقات بين الناس بعضهم البعض، وعلاقتهم بالجهاز الحاكم. شمسها حارقة وأرضها بور، وماؤها شحيح فلا خضرة فيها ولا خصوبة ولا أشجار ظليلة. ورغم ذلك يبقى على أرضها سكانها المتصارعون. ومدينة كهذه لن تكون ملائمة لمن ينشد الجمال ويتطلع إلى الجلال، ومن ثم وردت في حلم الحالم.

وقد تناقضت أوصاف المدينة المنشودة في حلم السارد الحالم مع صفات تلك المدينة الواقعية المتخلفة الرديئة، ذلك أن السارد قد وجد في مدينة الحلم المنشودة ضالته ومطلبه وغايته. لأنها تتمتع بالأناقة، وأرضها تتميز بالخضرة، والماء الجاري، وأشجار الفواكهة المتنوعة التي تظلل طرقاتها الخالية من الإنسان والجان والحيوان. كما أن هذه

(١) السابق، ص١٥٥ – ١٥٦.

المدينة محكومة بحاكم عادل قوي يعتمد في إدارتها على كتـب الحكمـة التي وضعها المفكرون والفلاسفة الأوائل، ولا سيما أن السـارد الحـالم "مرغوب" في وجوده بالمدينة؛ فأهلها الذين لم يرهم بعد سوف يوافقـون على بقائه بينهم بل سيرحبون به، لأنه يمتلك موهبة فنية مميزة وهـي موهبة "الغناء" التي تهلل لها وجه الأسد الحكيم، لأن سـكان المدينـة لا يستقبلون "إلا المغنين". وبخاصة أن أغنيته – التي غنى مطلعها (ما فـي النهار ولا في الليل لي فرج فما أبالي أطال الليل أم قصرا) – هذه الأغنية التي تصور حاله في مدينته المتخلفة، سوف تكون وسيلته إلى الاندمـاج في المدينة الجديدة التي سترحب به، لأنه – كما قال الأسـد – سـيذكر "أهلها بتعاستهم القديمة، فيزدادون امتنانا لما حلت بهم من نعمة". وممـا يدل على قبوله أنه سوف يتخذ مكانه "بفندق الرضى".

فحلم السارد في هذه القصة ليس إلا صدى لرغبته العارمـة فـي إزاحة مدينته الآنية بواقعها الأليم المتخلف وذلك لإحلال واقع آخر جديـد في مدينة أنيقة تزدان بصفات الحكمة والسلام والجمال، وهـي الصفـات التي يحرص أهلها على شيوعها والتحلي بها وتسيير حياتهم في ضوئـها بسماحة نفوسهم وحكمتهم التي يستقبلون بها أي وافـد متمـرد علـى التخلف والقهر، ويقبل على مدينتهم حاملاً في يده "باقـة حـب وسـلام وجمال" فتتسلم هذه الباقة أيادي سكانها الذي يرحبون به ويقبلون عليه.

وأما استبدال "زمن بزمن" فنجده في قصـة الحلـم السـادس[1]. فالسارد الحالم يسرد لنا أنه رأي في نومه حلما هكذا : "رأيت فيما يـرى النائم.. أنني في حجرة بلا نوافذ، مغلقة الباب. بها مقعد واحـد وشـمعة

(1) السابق، ص

تحترق مثبتة فوق الأرض. ودق الباب دقًا متتابعًا ففتحته. فخيل إلي أنني أنظر في مرآة. إنه صورة طبق الأصل مني إلا أنه عار تمامـــا إلا ممـــا يستر العورة. سألته :

- مَن أنت ؟

فأجاب وهو يلهث مما دل على أنه شق طريقه ركضا.

- إنك تعرف تماما من أكون.

- ولكني لا أصدق عيني.

فقال وهو يتنفس بعمق ليسترد توازنه :

- أما أنا فأصدق كل شيء، ورائي عمر وأجيال لا تحصى.

فقلت برثاء :

كان ينبغي أن تكون راقدا في سلام ..

فقال بعتاب :

- لكنك لم تتركني للسلام. ما زلت تلاحقنـــي بخواطـــرك حتـــى أخرجتني من الزمن.

فقلت بأسف :

- كأنك مطارد !

- كيف أفلتَ من القبضة دون مطاردة .. أسرع لنهرب معا.

فقلت محتجا :

- مجيئك إليّ ورطني في جريمة لا شأن لي بها.

فجال بصره في الحجرة وقال :

- لا يبدو أن حظك أوسع من حظي، أسرع ..

فقلت بقلق :

- ليس الأمر كما تتصور.

فقال بضيق :

- ولا هو كما تتصور أنت. أسرع فإنهم لن يفرقوا بيننا :

- لولا مجيئك ما لحقتني الشبهة..

- إنها مسئوليتك، لا تبدد الوقت ..

فسألته بغيظ :

- ولكن إلى أين ؟

فقال بعجلة :

- سنفكر في ذلك ونحن نعدو.

- وتماسكنا باليد وأطلقنا ساقينا في الليل كمجنونين.

وتساءلت :

- كيف نحسن التفكير ونحن نجري بهذا السرعة ؟

فهتف بحدة :

- اجر .. اجر .. ألم تشعر بفساد جوّ الغرفة ؟

فقلت كالمتعذر :

- إني لا آوى إليها إلا في الليل..

فهتفت :

- لا يوجد ليل ولا نهار. ولكن يوجد الهواء والركض..

وتساءلت :

- لماذا لا أسمع أصوات مَن يطاردوننا ؟ !

ولكنه لم يجب. وشعرت بأن يدي لم تعد تقبض على شيء، وأنــه لم يعد له أثر، ولم تساورني أي رغبة في التوقف.." (1).

---

(١) السابق، ص ١٤٦ – ١٤٨.

فهذا الحلم كسابقه صدى رغبة السارد في "الإزاحة"، ولكن رغبته هنا تقصد إزاحة زمن آنيّ لإحلال زمن آخر مغاير له ومختلف عنه، ففي الزمن الماضي تورط السارد الحالم في "جريمة" اضطر إليها فلم يكن له "شأن بها"، ولذلك جاء حلمه بمثابة هروب من ذلك الزمن إلى زمن خال من الاضطرار والتوريط.

وتتمثل "حيوية" هذا الحلم في عدة عناصر تتعلق بنوع رغبة السارد الحالم، وبوصف الحلم، وبتطابق الحالم مع شخصية الحلم، وبطبيعة الحوار، وبنوع الاستجابة.

أما العنصر الأول فهو : "قوة الرغبة" في إزاحة هذا الزمن الآني الذي شهد "جريمة" لا علاقة للسارد بها، ولكنه في نفس الوقت يتحمل مسئولية وقوعها، إذ تتحدد "الجريمة" في فساد طاغ"، تناول كافة الجوانب المادية والأخلاقيّة في فترة أو حقبة زمنية يعيش في إطارها السارد الحالم دون رفض لهذا الفساد أو اعتراض عليه رغم أنه يدرك أبعاد خطورته المدمرة. ولم يكلف نفسه مشقة مواجهته جهرا، واكتفى بالصمت الذي مارس فيه وبه مواجهة داخل نفسه وعقله، فهو إذن شاهد أخرس مشارك في صنع هذا "الفساد المدمر" واتساع دائرته واستمرار آثاره ونتائجه.

وأما العنصر الثاني للحيوية فهو : "الوصف الدرامي" حيث بدأ السارد سرد حلمه بوصف المكان أو غرفته وصفا غامضًا ومثيرا، فالغرفة خالية من النوافذ، وبابها مغلق، وبها مقعد واحد، وشمعة مثبته فوق الأرض تحترق. فقيدت "الغرفة" بهذا الوصف مثل زنزانة سجن

كئيبة يوشك أن يحل عليها الظلام نتيجة النهاية الوشيكة لضوء الشـــمعة التي تحترق. فهو وصف يبعث لدى متلقي الحلم أحاسيس الرهبة والقلــق والفضول ولا سيما أن "باب الغرفة" المحكمة قد تتابعت فوقه طرقـــات أو دقات متتابعة سارع الحالم إلى فتحه دليل توقعه زيــــارة صـــاحب هـــذه الطرقات.

والعنصر الثالث هو : "تطابق صورة الزائر مع شـــخص الحـــالم" الذي سرد بأنه عندما فتح الباب رأي شخصا يماثله في الشكل تماما ممـــا جعله يقول: "فخيل إلى أنني أنظر في مرآة. إنه صورة طبق الأصل مني".

ولم يكن ظهور هذا الشخص عاريا إلا إشارة إلى ضرورة اتبـــاع الحقيقة والكشف عنها، بالاعتراف بمشاركته في جريمة الفساد المدمـــر، وذلك بصمته الذي آثر أن يستتر وراءه، إذ هو منجاة لذاتـــه ومحافظـــة على حياته ومكتسباته التي حظى بها نظير هذا الصمـــت، وفـــي مقـــابل منفعة قريبة ستئول دون شك إلى الزوال. أي أن ظهور الشخص المطابق له ليس إلا تذكيرًا بضرورة التخلي عن سلبية الصمـــت، لإعـــلاء كلمـــة "الحق" والجهر بها ومجابهة الفساد المستشري في ضوئها وعلى هداهـــا، وسط ظلمات تناوئه خلالها صيحات الرفض والريبة والتآمر.

أما العنصر الرابع فهو : "الحوار التوليدي المضيء" فقـــد عمـــد الكاتب عن طريق الجمل الحوارية بين شخصيتي الحلم إلى توليد أفكـــار من أفكار، تطرحها كل منهما، بحيث جاءت كل فكرة لتلقي الضوء علـــى المتحاورين وتكشف عن طبيعة تفكير كل منهما، وعـــن الـــهدف الذيـــن يسعيان إليه، والغاية التي يريدان الوصول إليها. ونظرا لأن الشـــخصية

الزائرة هي نفسها الشخصية الساردة – فإن هدفهما واحد وغايتهما واحدة وهي الإسراع إلى إزاحة هذه الحقبة الزمنية الحالية بإحلال حقبة زمنية أخرى، بمعنى أن تعمل على تجاوز هذه الحقبة بإجراءات وأفعال تنشد "حقبة مختلفة"، تتميز بفكر متقدم معاصر يناسب طبيعة العصر السباق إلى الجديد والطريف.

أما العنصر الخامس : وهو ناشئ عن تلك العناصر الأربعة السابقة، فهو "الاستجابة الفعّالة"، من قبل السارد الحالم، فقد فاضت منه مشاعر متعددة وهي : "الحرص" على تحقيق الغاية التي جاء الحلم بسببها وهي تجاوز الزمن الراهن للشخصية، "والقلق" العاصف خشية أن تتعثر تلك الغاية، ولذلك علا الشعور بالحماس أو التحمس في مساندة هذه الغاية وإقرارها بأن استجاب السارد إلى طلب أوامر الشخصية الأخرى بالإسراع هربا من المتابعة المغرضة التي تسعى من الظلام في الظلام لتنال من هذه الغاية النبيلة، ولذلك قالت الشخصية الأخرى : "أنت لم تتركني للسلام، مازلت تلاحقني بخواطرك حتى أخرجتني من الزمن"، كما أن السارد قد توافق مع الشخصية الأخرى في الإسراع حتى لا يقع أي منهما في أيدى المطاردين، ولذلك قال السارد : "وتماسكنا باليد، وأطلقنا ساقينا في الليل كمجنونين".

وقد واصل السارد الركض في حلمه رغم اكتشافه أنه بمفرده وأن يده لم تقبض على يد أخرى. يقول : "وشعرت بأن يدى لم تقبض على شيء، وأنه لم يعد له أثر، ولم تساورني أي رغبة في التوقف"، لأنه قد اتخذ قراره بضرورة استبدال حقبته الزمنية الفاسدة بأخرى تحتوي على

الخير والنماء، ليصير هذا القرار الحلمي أداة ضغط حركي لتنفيذ تلك الغاية التي تنشدها السارد في حلمه.

وأما الوجهة الرابعة للحلم فهي : "رغبة الحالم في إزاحة ظواهر معينة ضارة بالبناء الاجتماعي، على نحو ما نرى في قصة "الرجل القوي"[1]. فرغبة السارد الحالم تتعين في "إزاحة" بعض الظواهر الضارة بالمجتمع أملاً في نقائه وتحقيقا لصفوه. فالسيد طيب المهدي، شعر بالاطمئنان النفسي بعد بلوغه سن المعاش، فاعتقد "أن مهمته في هذه الدنيا قد انتهت"[2]، خاصة أن بناته الأربع قد تزوجن جميعًا زيجات موفقة، وأنه لا يوجد شيء يمكن أن يشغله أو يخرجه من حالة الاطمئنان التي ترافقه فيها زوجته وأم بناته، ويدعمها إلى جانب المعاش والتأمين مبلغ من المال ادخره من عمله بالخارج لفترة غير قصيرة. وعلى هذا فإنه من الممكن أن ينعم بالسعادة والاستقرار النفسي في ظل ثوابت ثلاثة: زيجات موفقة، ومعاش وتأمين، ودخل إضافي، وهي ثوابت صارت تمثل قاعدة يقوم عليها نظام حياته وحركته اليومية. وقد ظن أن هذا النظام لا يمكن اختراقه أو إزاحته.

ولكن ما لبث أن حدث ما اخترق سور هذا النظام وخرج عليه، وجعله يعتقد اعتقاداً جديدا مغايرا لما سبق أن اعتقده وهو أن "مهمته في الحياة لم تنته بعد" كما ظن وتصور. ذلك أنه قد حلم برجل يمتلك قوة خارقة أدت إلى انزياح Ecart اعتقاده الخاص بانتهاء مهمته بمجرد

---

(١) الرجل القوي : نصف الدنيا ع ١٩٩٣/٨/٢٩، ص١٨ ومجموعة القرار الأخير، ط (١) مكتب مصر ١٩٩٦، ص١٣٧.

(٢) السابق، نصف الدنيا ، ص١٨، والقرار الأخير، ص١٣٧

إحالته إلى المعاش، فقد: "رأى فيها يرى النائم رجلا بهيّ الطلعة، فائض الأنوار، يرفل في ثوب ناصع البياض، ويقول في حنان : من هذه الساعة وحتى يشاء الله – تستطيع أن تقول للشيء كن فيكون، فافعل ما يحلو لك"[1].

وقد تكرر هذا الحلم في الليلة التالية والليالي الأخريات حتى ظن أن في الأمر سرًا. ومن ثم لم يشأ أن يصارح بما يراه في نومه لأحد حتى زوجته هنية. ولكنه ما لبث أن تلقي "دفعة قوية من طاقة ملأته ثقة وإلهاما وحبورا"[2]. وهذه الدفعة القوية جعلته يرغب في استغلال هذه القوة التي أتاحها له رجل الحلم القوي: و"لم لا ؟ إنه رجل طيب، أخطاؤه هفوات تغتفر، ورع متدين، محب للخير، عاش حياته، ورغم تواضع شأنه كان يحمل هموم الدنيا والناس"[3]، لا سيما أن الحلم اشتد إلحاحه عليه ومطاردته له. وبتأثير من هذه الرغبة قرر أن يجرب قوته الخارقة سرًا دون أن يخبر حتى زوجته هنية، فقد طلب وهو يتابع القناة الأولى للتلفزيون أن تتحول إلى القناة الثانية فاستجيب إلى طلبة وتم التغيير. ثم واجه بعض الظواهر الرديئة[4]، بأن سلط قوته الخارقة على إطاري سيارة تاكسي رفض صاحبها أن يواصله إلى مكان ما دون سبب معقول- فانفجر الإطاران في الحال، ثم وجد رجلا يتحرش بسيدة في الباص ويلطم وجهها – فسلط قوته على معدة الرجل المعتدي فكبلها مغص شديد حاد استدعى توقف الباص حتى حملته عربة الإسعاف خارجه "جزاء سوء

(١) الفار الأخير ١٣٧.
(٢) السابق، ص١٣٨.
(٣) السابق، ص٣٨.
(٤) السابق، ص١٣٩ – ١٤٢.

أدبه ووقاحته" كما فسر الناس، وسوى "مطبًا" غائرا وهو في طريقة إلى المقهى بإرادته الخارقة، وأحكم إغلاق صندوق كهرباء، ورفع كومة من القمامة، وجفف عطفة من مياه المجاري، فاعتقد الناس أن: "صحوة حقيقية تسرى في أعصاب الدولة، أو أنها انتقلت من الصحوة إلى النهضة". وسلط قوته على مذيع يتحدث عن إنجازات موعودة في المستقبل بالطبع لن تنفذ وأراد له العطش فلم يكمل واعتذر عن مواصلة الحديث لمرض طارئ. واعتبر نفسه أنه منذ الآن سوف يكون: "الرقيب الشعبي الصادق على جهاز الإعلام الخطير".

وتوالت خوارقه التي أثرت في بعض متهربي الضرائب من أثرياء الانفتاح وهو (سليمان الحمبلاوي) حيث سلط عليه صوته من بعد "(يا سليمان..) اذهب من فورك إلى مأمورية الضرائب تائبا نادما وأدِّ ما في ذمتك من ضرائب تبلغ الملايين"، فأسرع الرجل ونفذ ليكون في اليوم التالي حديث الصحف تشيد به ونضرب به المثل في يقظة الضمير..

وعمد الرجل إلى زيارات لأماكن كثيرة[1]، فكان بلاء ونقمة على فريق، ورحمة للكثرة من الخلق"، الأمر الذي جعل الكثيرين يتساءلون: "تغير الناس من النقيض إلى النقيض، وماذا حدث للدنيا ؟ هل يمكن أن تستقيم الأمور في هذا الوقت القصير ودون مقدمات؟"[2].

وقد طمح طيب المهدى إلى إصلاح حال المجتمعات العالمية بعد أن ثبت للناس نجاحه في الإصلاح الوطني المحلي، ففكر وهو يجلس

---

(١) السابق، ص١٤١ – ١٤٢.

(٢) السابق، ص١٤١.

بحديقة الشاي في حديقة الحيوان في هذا الأمر: "وعندما يفرغ من وطنه يلتفت بحماسة إلى العالم"(١). ولكنه تعلق بسرعة بوجه امرأة تجلس أمام منضدة مجاورة، "رآها جميلة جذابة، ونسخة من أحلام شبابه الدابر. اقتحمه شعور بالرضى، وثار انفعاله لدرجة لم يجدها قط.. منذ تزوج من ست هنية، فضلا عن الزهد الذي غشيه منذ طرق باب الشيوخة، وعجب لا نجذابه غير المتوقع. حقا إنه انجذاب غير عادي لا يتفق وانشغاله بمهمة تنوء بها الجبال. إنها لم تنتبه إليه البتة، وسرحت بعينيها النجلاوين فوق سطح البحيرة الخضراء والبط السابح، فهل يخطر ببالها أنه يستطيع أن يسيطر عليها في ثوان فيقلبها ظهرا لبطن؟. وتردد طويلا قبل أن يبعث إليها برسالته الخفية. في الحال تطلعت إليه وينظرة مستجيبة توشك أن تنطق، وتحول انجذابه إلى نشوة فاستسلم على رغمه. هل من ضير لمن يرغب في إصلاح الدنيا أن يهتم أيضا بإصلاح ذاته؟. ومن خلال ابتسامة متبادلة نسي دينه ودنياه فأغلق دفتره وقاما معا مسلمين لقدرهما"(٢).

وقد ترتب على هذا الحادث بعد عودته من رفقه المرأة الجميلة – أن بطلت قدرته الخارقة. فأدرك أنه انحرف عن مهمته الأساسية: "فلم يعد يحظى بالثقة الباطنية التي أسكرته طويلاً "(٣). لقد حاول تسخير هذه القوة الممنوحة ففشل؛ إذ لم تستجب قناة التلفزيون إلى التغيير بمجرد التفكير كما حدث من قبل، فقوى "إدراكه بتلاشي المعجزة كحلم، وشعر

---

(١) السابق، ص١٤٢.

(٢) السابق، ص١٤٢ – ١٤٣.

(٣) السابق، ص١٤٣

مع ندمه وتحسره: "بحزن ثقيل يركبه لن يفارقه حتى المـــوت"[1]، فقــد أسقط نفسه في دائرة ظاهرة مسيئة من نوع الظواهر التي منـــح القــوة لمحاربتها ومواجهتها.

والواقع أن هذه "الأعمال" و"الإجراءات" التي نهض بها السيد طيب المهدى – ليست إلا جزءًا من "الحلم المنامى" الذي رآه إذ لا يمكـن إلا أن تكون في إطار الحلم، وذلك لاستحالة قيام إنسان عادي محدود القـــدرات بمثل هذه الأعمال الصادرة عن "قوة خارقة" غير عادية ولا مألوفة. ومـن ثم فإن الأمر لا يعدو أن يكون حلمًا أو بقية الحلم الذي رآه في نومه.

ولم تكن عبارة الكاتب "وتساءل لما صحا من نومـــه"[2] – عقــب آخر عبارة عن الحلم (... فافعل ما يحلو لك) [3] – لم تكن تلك العبارة إلا تمويها فنيا من الكاتب قصد به الإيهام بواقعية ممارسات الســـيد طيــب المهدي، التي شكلت قوة إزاحية لعناصر وظواهر ضارة تـــهدد ســلامة البناء الاجتماعي للدولة.

فالحلم الذي رآه طيب المهدي وتكرر واستمر رغم إيهام الكـــاتب ليواصل مهمته الحلمية – هو صدى لرغبة Desire في إنجاز مهمة عجز عن القيام بها في حياته الواقعية وهي: "التصدّى للظواهر المهددة للبنـــاء الاجتماعي للوطن"، ولذلك حين أوحى إليه الرجل النوراني بالقيام بتلـــك الأعمال – تواصل حلمه لاعتقاده بأن هذه المواجهة ممكنة وباســـتطاعته

(١) السابق، ص١٣٧.
(٢) السابق، ص١٣٧.
(٣) السابق، ص١٣٧.

التخلص من تلك الظواهر. فوجود الرغبة واستمرارها حولها إلى "حلـــم" ممتد وملحّ جرت خلاله أعمال خارقة متوالية في ضوء "الإلـــهام الفنـــي" بحدوث فصل للحلم عن الواقع الذي شهد تلك الخوارق المؤثرة.

وقد دل هذا الحلم الممتد الملح على امتلاكه خاصيـــة "دراميـــة"، وذلك بحركة تفكيره المكترث النشط، التي عكست قدرته على اســـتدعاء Recall صور تلك الظواهر المضرة قبل نومه، وهي الظواهر التي تجاور "رغبته القوية" في مكافحتها وإزاحتها. وقد نجحت رغبته هذه في مهمتها أيما نجاح، وذلك لاقترانها بإمكانية "الفقس" Incubation والحضانة التي شكلت حلم المهدي. ويطلق علم النفس على هـــذه الإمكانيـــة "حضانـــة الحلم"[1]، التي انطلقت منها إجراءات التصدي لتلك الظواهر حماية للبنيـــة الاجتماعية.

(١) تفسير الأحلام، ص٢٣٨.

المبحث الثاني

إزاحة الواقع بحلم اليقظة

المبحث الثاني

إزاحة الواقع بحلم اليقظة[1]

(١)

وظف نجيب محفوظ في طائفة من قصصه – الحُلم الذي لم ينصّ عليه بعبارة صريحة مثل : رأيت في الحلم، أو رأيت فيما يرى النائم، أو حلمتُ بكذا، أو دعني أقص عليك حلما سعدتُ به، أو أحكي لك حلما غير مريح.. وغير ذلك من العبارات الدالة على الحلم المنامي. المغاير في طبيعته لحلم اليقظة. Conscious Reverie الذي تنفذ فيه الشخصية الحالمة من أبواب الحس الإدراكي The Doors of perception إلى متاهات العقل الباطني واللاشعور[2]، حيث تتوارد على الشخصية

---

(١) من القصص المبكرة لنجيب محفوظ التي تأسست على "حلم اليقظة" – قصة (سائق القطار) وغيرها على نحو ما بين صاحب هذه السطور في رسالته (الماجستير، عام ١٩٧٩، "الأسس الفنية لتطوير القصة القصيرة عند نجيب محفوظ) من عام ١٩٣٤–١٩٧٣، وقد نشرت الرسالة في كتاب عام ١٩٨٤ بعنوان (فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ) في الكويت / أم القرى، وأعيد نشره عام ١٩٨٨ بمصر / الأنجلو المصرية.

(٢) د. طه محمود طه : القصة في الأدب الإنجليزي، الدار القومية للطباعة، والنشر، ط(١)، ١٩٦٦، ص١٤٢.

المفتوحة العينين، أو المغمضة العينين (دون نوم) – صور متنوعة، ذات أماكن مختلفة، وأصوات بشرية أو غيرها، يكون محورها "التمنّي" بحصول ما يتوافق أو يختلف معها، أو يكون محورها "الخوف" من حدوث خطر معين يتهدد وجودها، على نحو ما نجد في قصص : السلطان، والرسالة، والجرس يرن، ومسافر بحقيبة يد، وخيال العاشق، ودخان الظلام، والنسيان، والرجل والآخر، والعين والساعة، وشارع ألف صنف وصنف.. وغيرها.

وتدل أحلام اليقظة في هذه القصص من جهة أولى على "رغبة الحالِم" في إزاحة "واقعه" الرديء، أو إزاحة "خوف" من مجهول يطارده ويهدّد حياته، أو "رهبة" من حتمية الموت القاسية، كما تعكس أحلام شخصيات هذه القصص مدى قلقها على مستقبل من يدخلون في دائرة اهتمامها وعنايتها من الأقارب والأصدقاء، ومن يبدون احتياجهم إلى المساعدة المعنوية، والمساندة المادية، رجالاً كانوا أو نساءً، أو أطفالاً. كما تعكس أحلام شخصيات هذه القصص "قوة" ارتباط بطريقة "التداعي الطليق"[1]، و"شدة" اتصال بوعي الشخصية الحالمة أولا شعورها الدفين Consciousness، إذ يعمد الكاتب في بناء هذه الشخصية إلى تسجيل ما يقع على ذهنها من صور مفككة متناثرة، قاصدًا بذلك "تقديم الحياة الداخلية لها، سواء أكان هذا التقديم بصيغة المتكلم، أم بصيغة الغائب. ويكون "التقديم" في هذه الحالة : "غاية في ذاته"، كما أشارت إلى ذلك الروائية الإنجليزية فيرجينيا وولف Virginia Woolf في مقالها عن الرواية، الذي طالبت فيه كتاب القصة بأن "يسجلوا الذرات وهي تتساقط

(١) كالفين هول، وجاردنر ليندزي : نظريات الشخصية، ترجمة فرج أحمد فرج وآخرين، ص٤٨.

على الذهن بالنظام الذي سقطت به، بأن يتعقبوا النمط أيا كانت صورته منفصلة ومفككة في مظهرها"[1]، على نحو ما تضمنه كتابها القارئ العادي The Common Reader. كما يكون تقديم الحياة الداخلية للشخصية كذلك معنيا بالكشف عن أعماق الشعور واللاشعور، في رأي كل من الكاتب الإيرلندي جيمس جويس James Joyce، والكاتب الفرنسي مارسيل بروست Marcel Proust، الذي تغلغل في رواياته – في سيكولوجيا الفرد، كاشفا بذلك عن اللغات المعقدة لعملية التداعي Association.

(٢)

وتأخذ أحلام اليقظة في هذه القصص التي أشرنا إليها أربع وجهات متمايزه. تتعلق بـ "تمنّي التغيير الشامل" أو الرغبة في تحقيقه، وبـ "الخوف من حتمية الموت" الذي يلح على الوعي كلما مات شخص معروف للشخصية أو قرأ نعيا لشخص لا يعرفه، وبـ "محاولة نسيان الموت" أو تجاهله، وبـ"القلق على مصير الإنسان" المقبل حتما على الشيخوخة والعجز.

أما الوجهة الأولى وهي : "تمنّي التغيير الشامل" أو الرغبة في تحقيقه – فتتجلى في هدف حركة الشخصية الحالمة أثناء زمن الحلم، إذ تهدف إلى مراقبة الواقع الذي يمثل لها ولغيرها تحديا صارخا لسلامة المرء وأمنه، وتهديدا لنظام البنية الاجتماعية وإحكامها.. كما نجد في

---

(١) فالنتينا إيفاشيفا Valantena Ivasheva الثورة التكنولوجية والأدب The Technological Revolution ترجمة / عبد الحميد سليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط (١)، ١٩٨٥، ص ٢٨٠.

قصص مثل "السلطان"[1] و"شارع ألف صنف وصنف"، ذلك أن هدف حلم قصة السلطان – سياسي شامل، حيث يقصد الحالم إلى إحداث تغيير في هيكل النظام السياسي للدولة، وتبديل مكوناته التي يتشكل منها، وإقصاء رموزه الذين يستحقون الإلغاء أو التجميد أو النفي لإحلال هيكل جديد برموز جديدة، بينما ينطوي حلم قصة ألف صنف وصنف على هدف جزئي يسعى الحالم فيه إلى إقصاء طائفة من الظواهر السلبية الضارة بالبناء الاجتماعي وهيكل النظام السياسي الذي يمكن أن يهتز لو أهملنا تلك الظواهر السلبية ولم نبادر بإزاحتها والتخلص منها[2].

فقصة (السلطان) تعكس "الحلم بالتغيير السياسي الشامل"، فهي تبدأ بحلم يقظة يعكس نشاط مشاعر السلطان "نوح"، الذي تم عزله عن الحكم بمؤامرة شاركت فيها زوجته، ووزيره الأول، وقائد جيشه، كما أخبره بذلك "منصور" أحد معاونيه الذي تظاهر بتأييد المتآمرين، فكلفوه بقتله في صحراء المقطم : حيث اعتاد السلطان أن يخلو بنفسه بغرض العبادة والتأمل كل ليلة. لقد كشف منصور عن هذه المؤامرة للسلطان نوح على هذا النحو السردي :

"من فوق قمة المقطم لاحت قمة القاهرة مثل خلايا النحل، بيوتا وعمائر متلاحمة، تمرق من بينها المآذن والقباب، يغطيها الأصيل بستار رمادي نعسان.. توقف السلطان نوح عن متابعة السير، التفت نحو تابعه منصور وقال :

- إذهب، ثم عد قبيل الفجر.

---

(1) السلطان / الشيطان يعظ، ص١٩٢

(2) شارع ألف صنف وصنف / التنظيم السرى، ص١٠٧.

ولكن منصور لم يبرح. وقف واجما حائرا، فقال السلطان :

- اذهب فقد أزف ميعاد العبادة.

وأخرج منصور من عباءته بلطة يلمح الموت في نصلها – رمــى بها تحت قدمي السلطان وقال بحزن :

- كلفت بقتلك يا مولاي !

فرمقه السلطان بذهول، فواصل الرجل :

- كان المتفق عليه أن أتوارى حتى يجثم الليل ثم أزحف نحــوك لأطيح برأسك. !

- فاصفرّ وجه السلطان مثل الشعاع الغارب. وتساءل :

- من ؟

- الملكة !

- يا للشيطان ! لها شركاء يا منصور ؟

- القائد كرادش، والوزير عقبة.

- يا للفظاعة !؛ قصر من الرمال، عاصفة من الظلم تبغي احتياج رجل كرس حياته للعدل.

- إنه الطمع في أرزاق العباد يا مولاي.

استدار السلطان وهو يتمتم :

- لأنكلنّ بالمجرمين.

فقال منصور بانكسار :

- لن تستطيع الرجوع يا مولاى ..

- ماذا قلت ؟

- عيونهم منتشرة، وخناجرهم مشهرة.

- ما أحب لعبادُ سلطانا كما يحبونني.

- لذلك دبروا مؤامرتهم ليزعموا بعد ذلك أنك اختفيت، فإذا رجعنا اكتشفوا خيانتي لهم فانقضوا علينا كالشياطين..
- أنهزم تاركا رعيتي تحت رحمتهم ؟
- اهرب .. اختف تماما عن الأعين، لقد تظاهرت بخيانتك لأنقذك، دعني أرجع لأبشرهم بقتلك ودفنك.
فاشتد امتقاع وجه السلطان وراح يقول :
- الملكة، الأفعى، الجباه التي تنحني وهي مثقلة بالنفاق والغدر؛ الألسنة التي تلهج بالثناء وهي تنقع بالسم، الجسد الذي يذعن للحب وهو يتراقص فوق موجة من الفسق المضمر، كيف جرى ذلك كله من وراء ظهري ؟!.
- ما أشدّ حزني يا مولاي.!
- دع الحزن فما أملك الآن سواه، وسوف تفجر الطبيعة من غشاوته، شواظا من نار الغضب والانتقام.
- اختف يا مولاى، إذهب إلى أقاصي الصعيد أو إلى برّ الشام، إليك هذه الصرّة من الذهب ..
لبث السلطان جامدا وهو يتحول إلى شبح تحت أهداب الليل، فقال منصور جزعًا :
- لا وقت لديك، اهرب قبل أن يسعى إليك القدر، فتأوه قائلا :
- أودع الحياة بلا دفاع، أتطوع للموت، أهيم مطاردا بلا رغبة، تاركا ورائي رغبة بلا سلطان، مفسحا المكان للمجاعة والأوبئة.." انكب منصور على يدمولاه فبللها بدمعه، ثم غاص في الظلام"[1].

(١) السابق، ص٩٣ – ١٩٤.

فقد كشف هذه المقطع السردي المكوّن من "الوصـــف الخـبري" و"الحوار التوليدي" عن حجم المحنة التي ألمّت بالسلطان نـــوح. وهـي محنة محفوفة بالمخاطر، وتدعو إلى "الحذر".. وسوف يكـون عليـه أن ينتظر ويترقب بعد أن نجح الخونة في إقصائه عن الحكم.. ولكن المحنة. ازدادت تعقيدا بعد أن تناهت إليه أنباء أخرى تهاوت "كالمطـــارق فـوق رأسه". أثناء تخفيه في شخص تاجر غلال . يعمل نهاراً مختلطا بالنـاس، ويتعزل ليلاً للعبادة والتفكير.

وتنحصر هذه الأنباء في "الإعلان عن نعْيه" بعد أن سرّب الخونـة إلى الرعية خبرا اختفائه وفقده. بسبب وحش فتك به، أو اغتيـال قـاطع طريق له أثناء تعبّده في الخلاء.. وبالغ الخونة فـي تشـويه صورتـه فأشاعوا وسط الرعية أنه.. "كان شاذا مدنسا"، وأنه كـان يتعبـد علـى طريقه الرهان.. وأنه. "كان مهملاً في حكم البلاد". وهي أكاذيب لا يمكنـه دفعها الآن لعجزه وضعف موقفه، ومن ثم ناله الهم العميـق، وبخاصـة نجاح الخونة في إقناع الرعية بموته، وإحلال ابنه الطفل مكانه بوصايـة من الخونة، ولكنه إذا كان قد رضى "بالموت"، انتظارًا لفرصة سانحة فإنه عانى "ما هو أفتك من الموت[1]. وهو "الإقصاء الجبري" والتشـهير بـه" دون أن يتقدم أحد لتوضيح الحقيقة، والدفاع عن حقه المسلوب..

وعند هذه النتيجة – يقطع الكاتب هذا التيار الوصفي ليفاجئنا بـأن "السلطان نوح" قد ظهر يطالب بالعرش بعد خمسة عشر عاما من إقصائه عن الحكم. ولكن الظهور المفاجئ ليس سوى "حلم يقظة"، انتاب السلطان

---

(١) السابق، ص١٩٤ – ١٩٥.

المتخفي المتنكر الذي تسمى باسم جديد. وقد أورد الكاتب عدة شواهد على ذلك وهي :

الشاهد الأول : أن السلطان المطالب بالعرش اسمه نوح على نحو ما أفاد ذلك صديقه التاجر (طالب) الذي لا يعرف حقيقة (نوح) :

- "قلب المدينة ينبض ببعث جديد.
- ماذا حصل لقلب المدينة ؟
- ألم تعلم ؟ السلطان نوح لم يمت [١]..."

والشاهد الثاني: أن "طالب أكدّ أن هذا السلطان هو نفسه السلطان المختفي، فهو حيّ لم يمت كما شاع ذلك بين الناس منذ خمسة عشر عاما، وهو متأكد من أنه السلطان المختفي وقد عاد[٢].

- أرأيته بنفسك ؟
- أجل.
- أكنت تعرف صورته من قبل ؟
- طالما رأيته في الأعياد.
- ووجدته أنه هو هو؟. فأكد قائلا :
- بنصّه وفصله وقد تعرف عليه كثيرون.

فالحوار يدل على أن كلاً من "المطالب بالعرش" والسلطان المعزول نوح، المتنكر – ليسا شخصين بل هما "شخص واحد"، وأن الأمر لا يعدو أن يكون "حلم يقظة" أساسه رغبة السلطان المعزول في إزاحة الخيانة، واستعادة حقه المشروع الذي سلبه هؤلاء الخونة المقربون إليه..

---

(١) السابق، ص١٩٦.

(٢) السابق، ص١٩٦.

والشاهد الثالث: أن السلطان المعزول قد طلب من صديقه "طـالب" أن يدبر لقاء له مع السلطان المطالب بالعرش. بعد أن عـرف منـه أن القتال محتدم بين السلطان المتوكل (هو ابنه الشـاب) ونـوح السـلطان المطالب بالعرش. لاسيما أنه سمع اسمه يـتردد علـى ألسـنة العبـاد، وحناجرهم تهتف مستنجدة.. فخيل إليه برهة: "أنه بُعث، إنه حيّ، وأن قد مات الموت"[1]، وتاقت نفسه إلى رؤية هذا السلطان المصمم على إزاحـة المتوكل عن العرش، فتقدم من مقرّه بدعوى انضمامـه إلـى معسـكره بغرض المساعدة في القتال. وحين مثل بين يديه "وجده يماثله في الطول، ولكنه أدق في البناء، تضيء عيناه بنور قوي، وتتسم قسماته بالنبل".

فالوصف السردي هنا لم يشعر السلطان المعزول بأية غربة فـي محضر السلطان المطالب بالعرش (نوح)، لا سيما أنه قال عبـارة تؤكـدَ وحدة الشخصين[2].

- نبايعك من جديد.. كما بايعناك من قبل.

والشاهد الرابع على "حلميّة الموقف القصصي" : أن السلطان نوح تحدث إلى نفسه بما يفيد أن السلطان الذي قابله الآن وأعلن ولاءه لـه - سلطان حقيقي غير زائف : "إن الرجل سلطان حقيقي لا شك فـي ذلـك، وبقدر ما هو سلطان بقدر ما أنا ميت. أعدمت نفسي اتقاء الموت، واتخذ هو هوية غير هويته متحديا الموت. ولم يعد لي من أمل في الوجـود إلا تحت جناحه.هذه هي لعبة الحياة والموت التي خسرت فيها حياتي. وإنـه لرجل مخلص ينطلق بكل قواه وراء العدل المفقود، ينطلق وجهه بـالنبل

(١) السابق، ص١٩٨

(٢) السابق، ص١٩٧

والصراحة والعزم، وأن تصدق فراستي فيه، فما أهمية أن يكون السلطان الحقيقي أو لا يكون"[١].

لقد عنى الكاتب بتقديم هذا السرد البوحي ليكون دليلاً آخر على أننا مازلنا نتابع "حلم اليقظة" الذي انتاب السلطان المعزول. الراغب في العودة برغم مرور السنوات الخمس عشرة على المؤامرة التي أدت إلى إقصائه. أي أن هذا "الحلم المتواصل" الذي يطور حركة الحدث القصصي يعكس رغبته العارمة التي لم تضعف – في "إزاحة" هذا الواقع الذي فرضه على رعاياه المتآمرون الذين خانوا الأمانة، لإحلال واقع آخر.. واقعه السابق الذي ما زال رعاياه يتعلقون به وينشدونه بدليل استجابتهم الفورية – كما عرف ولمس بنفسه – لهذا السلطان الجديد الذي يحمل اسمه..

والشاهد الخامس على حلمية الموقف هو: أن السلطان نوح المطالب باستعادة العرش والسلطة- أمر السلطان المتنكر نوح – باعتباره جنديا محترفا جاء لمساندته – أمره بمنازلة "القائد كرداش" الذي طلب النزال. فضربه ضربة قاتلة، ووقف على رأسه قبيل أن يموت. وقال:

- "مت أيها الخائن.. ألم تعرفني بعد؟ !".

ورنا إليه كرداش ببصر معتم، فعجز وجهه عن التعبير عن ارتياعه فغمغم.

- أنت ؟ .. لا .. لا..

- وفاضت روحه"[٢].

---

(١) السابق، ص١٩٨

(٢) السابق، ص١٩٩.

والشاهد السادس هو : أن السلطان الشاب المتوكل "إبـــن نـــوح" طلب أن ينازله بطل آخر بعد أن قتل عددًا من الأبطال الذين نازلوه. وهنا أمره السلطان المطالب بالعرش أن ينازله فأبدى تردده فكيف ينازل ابنـــه. فقال :

- اخرج له فإنك فارس مدرب.

فتردد نوح غارقا في جيشانه، فقال له السلطان، بنبرة آمرة :

- اخرج والله ناصرك.

فلم يجد نوح مفرا من الخروج لملاقاة ابنه "المتوكل": الـــذي لـــم يعرفه، لأنه كان قد تركه صغيرا. فاكتفى بخبرته فـــي القتـــال بالإطاحـــة بسيفه، ثم تركه دون أن يمتثل لأوامر السلطان بقتله.. لقد تركـــه أعـــزل دون سلاح. وغادر المكان ولم يستمع إلى هدير الأصوات التـــي نادتـــه بصوت واحد "طيّر رقبته"[1].

والشاهد السابع هو : "المعنى المركزي للحلم أو الهدف منه"، فهو اعتراف السلطان نوح المتنكر بأنه قد قصرّ في إدارة شئون الدولة حيـــث أعطى الثقة الكاملة لمن حوله، دون متابعـــة منـــه لنزعاتـــهم أو إدراك لخطورة طموحاتهم السياسية التي كانت سببا في إقصائه وعزله.. ومـــن ثم جاءت مراجعته لنفسه في عزلته وخلال تنكره طوال السنوات الماضية – مددًا لرغبته الدفينة في "الإصلاح"، وهي الرغبة التي أدت إلـــى حلـــم يقظته.

---

(١) السابق، ص٢٠٠.

الشاهد الثامن على "حلمية الموقف" : أن السلطان المتخفي المتنكر، لم يكف عن التفكير في الخونة الذين تمكنوا من الإطاحة به،... فمحاسبتهم ضرورية، وعقابهم أمر لابد منه، ومحاكمتهم لازمة لإضرارهم به وبرعيته.. ولذلك التقى بهم جميعا في السجن.. حيث سجن هو الآخر لتردده في قتل السلطان الشاب، وربما سجن لتقصيره في الوعي بنفوس أعوانه ومساعديه.. ولذلك جاءت عبارات الكاتب لتؤيد هذه الحلمية كقوله: "وراح نوح يقلب عينيه ما بين الملكة والوصى القديم وابنه."، وقوله: "راح نوح يردد عينيه بين الملكة وسائر الرجال الذين خانوه". وقوله متهكما: "انعموا بعاقبة الخيانة". وقوله: "ولأنعم بعاقبه الغفلة" (١).

فالحلم كما نرى ينطوي على مفاجآت، وغرائب، وعِبَر، وكلها تهدف إلى "إزاحة الواقع" الذي فرض على السلطان، فسلم به دون مقاومة، وذلك لإحلال صحوة جديدة، أساسها الرغبة في تبديل هذا الواقع، أو إزاحة هذا النظام الجائر المتآمر، لإحلال نظام شامل يُسوده الأمن والأمان وإقرار العدل الذي يستظل به رعايا الدولة بدون استثناء. فصورة الحلم في ضوء تفاصيل هذه القصة تهدف إلى التغيير الشامل، بإحلال نظام سياسي مؤيد بإرادة جماعية مكان نظام آخر يفتقر إلى شرعية أو مشروعية بقائه حيث يرى المحكومون أنه غير معبر عنهم في مسيرتهم الحضارية. وعلى هذا النحو يمضي حلم يقظة "منصور" – الرجل الغريب – عن (شارع ألف صنف وصنف)(٢). فقد رغب في

(١) السابق، ص٢٠٠، ٢٠٣

(٢) الشارع ألف صنع وصنف / التنظيم السري ص١٠٨.

تخليص هذا الشارع الذي هو رمز الوطن كله من تلك الظواهر المهددة له مثل (بيوت الدعارة)، و(التهريب)، وغير ذلك من الظواهر، ليمكن للوطن أن يتطور ويزدهر.

والوجهة الثانية لحلم اليقظة، هي: "إزاحة فكرة الموت ومقاومتها لبعض الوقت" رغم إحساس المرء بحتمية وقوعه. على نحو ما نرى في قصة (الجرس يرن) و(مسافر بحقيبة يد) وغيرها. فالرجل (الشخصية المركزية) يشعر بدنوّ رسول الموت. فهو يترقبه، و"يعتقد" بأنه حتمي – ولكنه رغم ذلك "يحب" الحياة مثل أي إنسان آخر. وقد نشأ عن تشارك هذين الشعورين مقاومة تحدث في شكل "حلم يقظة" رغب فيه الحالم تأجيل الموت وتأخيره رغم علمه باستحالة التأجيل أو التأخير. وقد تمثلت هذه المقاومة الراغبة في "عدة مشاهد متعاقبة" أبدت الحالم بأنه يطمع في أن تمتد حياته ولو لبعض الوقت.

المشهد الأول هو : "تعلقه بالعمل على نحو حماسي". حيث ظهر ذلك في هذا المقطع السردي : "نظر في مذكراته ليراجع رؤوس المسائل المطلوب إنجازها. هالته كثرتها. كلما ألقى عليها نظرة غبط من يستخدمون السكرتيريين لإنجاز الأعمال ولكن موارده لا تسمح بهذا الترف"[1]. فالرجل – كما نرى – محب لعمله، وبرغم كثرة الموضوعات أو رءوس المسائل المطلوبة – فإنه سوف يقوم بإنجازها، لأن المحرك لذلك هو حبه لعمله وتعلقه به.. وهو "التعلق" الذي لا يجعله رافضا لكثرته أو متمردا عليها، ويجعله كذلك راضيا عن "فرديته" في العمل دون

(1) الجرس يرن / الفجر الكاذب، ط (1) 1989، ص158.

حاجة إلى الاستعانة بأحد رغم أن مثله لا ينجزه إلا بمجموعة من المعاونين أو المساعدين، فقبوله المضي فيه على هذا النحو دليل على أن بيده مهمّة ينبغي على "الموت" أن ينتظر فراغه منها..

والمشهد الثاني هو : "الموعد الذي ضربه لابنته الوحيدة المتزوجة" رغم إحساسه بأن رسول الموت يوشك على الحضور، وهذا الموعد اقتضى منه ارتداء ملابس الخروج : "ارتدى بدلته ليزور ابنته بعد انقطاع طال في غمرة شواغله"[1]، فعملية تبديل الملابس وتزويد رقبته برباط عنق مناسب كما سنعرف من قول رسول الموت فيما بعد عندما قال: (عليك أن تغير رباط الرقبة"[2]، و"ما عليك إلا أن تغير رباط الرقبة"[3]. هذا العملية تدل على رغبته في استبطاء مهمة رسول الموت، ليشارك ابنته وأطفالها في فرحة اللقاء بعد طول غياب.

والمشهد الثالث : هو "تعجبه" من رنين جرس الباب" الدال على أن "طارقا" جاء على غير موعد.. وهو تعجب غير مبرر لأنه يشعر بداخله أن زيارة هذا الطارق واردة : "ولما اقترب من باب الخروج – رنَّ الجرس فعجب للطارق على غير موعد في هذه الساعة من الغروب، خاف أن يشغله عن زيارة ابنته التي تنتظره للعشاء، فمضى بخفة نحو العين السحرية، ونظر فرأي وجهه واضحا تحت ضوء السلم"[4].

---

(١) السابق، ص١٥٨.

(٢) السابق، ص١٥٩

(٣) السابق، ص١٦٢.

(٤) السابق، ص١٥٨.

فيظهر من هذا المشهد أن الرجل يأبى أن يؤخره شاغل، أو يعطله أحد عن الخروج لزيارة ابنته، ففي بيتها ووسط أسرتها الصغيرة ســـوف يمكنه نسيان هذا الزائر الطارق التي يدرك مسبقا أنه سوف يأتي.. فدوره في الرحيل قد أزف، ولحظة موته قد حانت. ولكن لم لا يتـــأخر التنفيـذ بعض الوقت حتى يملأ عينيه ووجدانه بصور وأصوات وروائح عائلتــه.. عائلة ابنته الوحيدة.. ولذلك مضى بخفة وهدوء وصمـــت إلـى العيــن السحرية ليرى أن رسول الموت قد حضر. فها هو وجهه واضــح تحـت ضوء السلم، ولكن هل يمكن التسليم بسهولة؟.. هــل يخضــع بســرعة لإرادته؟. إن تعلقه بالحياة ما يزال نشطا، وإن رغبته في إمهاله قليلا أمر لا يمكن مقاومته.

المشهد الرابع. وهو "التراجع، وابتداء المواجهة" أملاً فــي بقــاء موقوت حتى يعود من زيارة ابنته. ولذلك فإنه عندما رأى وجه الطـــارق "انقبض صدره انقباضا ثقيلا فتراجع إلى الصالة بنفس الخفة التي جـــاء بها عاقدا العزم على إهماله حتى يعتقد أن الشقة خالية فيذهب إلى حـــال سبيله. آخر من يود أن يلقاه. وهو يعلم أن لقياه يعني اختلال المواعيــد وانقلاب الموازين"(١).

ففي هذا المشهد تبدو المواجهة عن طريق "الإحساس الرافـــض" حيث شعر الرجل بانقباض في صدره.. و"انقباض الصدر"، تعبــير دقيــق يستعجله المرء عند وقوفه على حادثة الموت، أو استماعه إلى خبر موت هذا الإنسان أو ذاك.. كما تمت المواجهة عن طريق "الإجــراء الحركــي"

(١) السابق، ص١٥٨

وهو التراجع عن العين السحرية والباب إلى داخل الشقة، بغرض إهمال الطارق بعدم فتح الباب فيظن أن الشقة خالية. كما تمت المواجهة بالتفكير في عاقبة الالتقاء بهذا الطارق. فلقاؤه يعني اختلال المواعيد، وانقلاب الموازين، لأن موت المرء يعني توقف كل شيء بالنسبة له، ولكن الفوضى والاضطراب والارتباك هي أمور تترتب على وفاته، وقد يستمر ذلك لسنوات طويلة.. وإذا كان هذا هو المصير المتوقع له – فمن حقه أن يطمع في التأجيل قليلا حتى يسوّى أحواله وينظم أموره. لكن هيهات. لأنه في نفس الوقت يعلم أن الحيْن لا يمكن ردّه ولا الالتفاف حوله، ولا تأجيله ولا تقديمه.

والمشهد الخامس : هو "إلحاح الطارق المعروف لدى الرجل الحالم" على الالتقاء به، ويتمثل هذا الإلحاح في هذا المقطع السردي : "الجرس يرن، ينقطع وقتا ثم يعود إلى الرنين، متى يسلم بأن الشقة خالية ؟ سيأل البواب. سيقول البواب إنه في الداخل، أو أنه خرج دون أن ينتبه إليه. الجرس مستمر معلنا تصميم صاحبه وعناده. سيصمت عاجلا أو آجلا. وانتقل إلى حجرة المكتبة المطلة على مدخل العمارة، وقف في الظلام وراء خصاص نافذة ليراه عند ذهابه يائسا.. لاذ بالصمت حتى سكت الرنين تماما. لم يشهد خروجه ولكن يحتمل أنه غاب في زحمة الطريق. ذهب على أطراف أصابعه إلى العين السحرية ونظر. وخنقه الغيظ أن يراه واقفا في هدوء. ماذا ينتظر؟. ولم كف عن دق الجرس؟ هل شك فيه فتلفع بالصمت ليوقعه. ورجع إلى حجرة المكتب وهو من الحنق في نهاية"[1].

---

(١) السابق، ص١٥٨.

يعكس هذا المشهد "مدى إلحاح الطارق" – رسول الموت – على لقاء الحالم.. فهو يواصل الضغط على الجـرس. وقـد يسكت الرنيـن للحظات، ولكنه ما يلبث أن يعود. كما يعكس حالة المقاومة التي يتخذهـا الحالم المطلوب فهو لا يجيب ولا يشعر الطارق الطـالب بأنــه موجـود. ويبدو أنه لن يلتفت إلى تأخيره عن موعد ابنته مادام الطـالب الطـارق واقفا بالباب. وإذا كان قد قرر التصميم والعناد. فإنـه سـيواجه بعنـاد المطلوب، فقد عاد إلى غرفة المكتب وتركه منتظرا، فربما يئس وعاد من حيث أتى، ربما أن الرنين توقف.. ولكنه ما لبث أن مشى على أطـراف أصابعه إلى العين السحرية ليراه واقفا خلف العين. يبدو أنـه ينـوي أن يوقع به الآن. فرجع مرة أخرى إلى مكتبه وهو يشعر بأحاسيس الغضـب والحنق والثورة. لقد نجح الطارق في حصاره، وهو الآن سجين الشـقة، والظاهر أن الطارق يستعد للانقضاض عليه دون رحمـة ودون مراعـاة لوهنه ورجائه. ولن يلتفت إلى توسل بأي شيء لتأجيل حينه.

والمشهد السادس هو : "قرار المطلوب اتخـاذ صفـة التحـدّي". وظهر ذلك في "الحوار القصير" الذي جرى عبر التليفون. فقد عمد إلـى الاتصال بابنته فجاءه صوتها على هذا النحو: "وطلب ابنته في التليفون :

- آلو.
- أنا والدك.
- لازلت في البيت ؟.
- صاحبنا واقف أمام الباب.
- أعوذ بالله.
- سأتركه حتى ييأس، ربما تأخرتُ قليلا.

- أنا منتظراك ومعي الأولاد.

- إلى اللقاء يا حبيبتي .." [1].

في هذا المشهد نرى الحالم المطلوب يراوغ الطالب. فقد قرر البقاء في صمت داخل شقته أو زنزانته حتى لا يلتقي به. كلاهما يعرف ماذا يريد إن الطارق، قد جاء ليتخذ مهمته التي كُلف بها، والحالم يرغب في التأجيل لبعض الوقت. ولم يكن هذا الحوار إلاّ تقوية لهذا المعنى. فابنته تعرف أيضا بأن مهمة الطالب على وشك الحدوث، فعندما قال لها "صاحبنا واقف أمام الباب" استعاذت بالله بسرعة قائلة "أعوذ بالله"، ولم يكن ردّها هذا إلا تسليما بالمهمة، واستسلاما لها. لأنها تعلم أكثر من غيرها أن الأب – ربما بسبب علة صحية لم يذكرها الكاتب – قد حانت. ساعة رحيله عن الدنيا، فلم تعد قواه الجسمية قادرة على الصمود ومع ذلك – فهي مثل أبيها المستهدف – لديها أمل في تأجيل المهمة وتأخير "القبض" وليس لديها – مثل الأب – أمل في إلغائها. فكلاهما يعلم أنها "محتومة" وليس لأحد قدرة على منعها.

المشهد السابع هو : "مناورة الطالب والمطلوب" وتتبين هذا المعالم في هذا الوصف السردي المؤيد بالحوار الكاشف: "وقف وراء الخصاص يراقب الطريق. ولم يطل انتظاره هذه المرة. رآه يغادر العمارة ويتوارى في الشارع الجانبي. تلقى دفقة منعشة من الارتياح والسرور، وتريث دقائق ليطمئن على ابتعاده تماما عن مجال تحركه. ومضى إلى

(١) السابق، ص١٠٨، ١٠٩.

الباب ففتحه، وإذابه يجده واقفا ينتظر في صبر وتصميم. ذهل. أدرك من فوره أنه خدعه وغلبه. وتمالك نفسه متظاهرا بالدهشة وتمتم :

- أهــلا.

تساءل الآخر وهو يدخل قبل أن يؤذن له :

- ألم تسمع الجرس ؟

- أبدا قمت من النوم متأخرا فهرعت إلى الحمــام ثــم ارتديــت ملابسي بسرعة لموعد هام. آسف :

قال القادم :

- أزف الوقت. حسن أن أصادفك مستعدا، ولكن عليك أن تغــير رباط عنقك..

فقال باهتمام :

- ابنتي تنتظرني الآن.

- مهمتنا لا تقبل التأجيل"[1].

ففي هذا المشهد عمد الرجل "المطلــوب" والآخــر الطــالب إلــى "المناورة" الأول يودّ التهرّب والتأجيل فيتظاهر بعدم وجــوده بالمســكن، والآخر مصمم على الالتقاء به لأخذه في المهمة المحتومة، وقد تظــاهر بدوره بأنه يئس من اللقاء فانصرف. ولكن – كما رأينا – وجده المطلوب أمام الباب حين فتحه ليذهب إلى ابنته كما وعدها. وقد باءت محاولاتــه في التهرب منه بالفشل والإخفاق كما نرى في المحاورة التالية :

"ارتبك، في الوقت نفسه. انتبه إلى وقوفهما في المدخل. فقال :

- لا وقت لذلك يا عزيزي.

---

(١) السابق، ص١٥٩ – ١٦٠.

- لكنها مفاجأة غير مسبوقة بميعاد.
- من المتفق عليه أن أحضر في الوقت المناسب دون ميعاد.
- يوجد أكثر من وسيلة لتنبيهي.
- أنت أول من يعلم بشواغلي التي لا تترك لي فراغا.
فتساءل برجاء.
- ألا يمكن أن نؤجل المشوار للصباح ؟
- حقا إني أبدو فظا، ولكن الأمر ليس بيدي كما تعلم"[1].

فقد أظهرت هذه المحاورة أن "القرار" قد اتخذ، ولابد من تنفيذه وليس على المطلوب أن يتوسل بأي عذر للتأجيل بعض الوقت. ومن ثم فإن أي "استجداء" للتأجيل غير مفيد، ولن يتحقق، لاسيما أن الطالب المكلف بالتنفيذ وليس بيده شيء، وأن المطلوب يعلم ذلك ويؤمن به. "ولكن الأمر ليس بيدي كما تعلم". ولذلك وجب عليه الانصياع والخضوع لإرادة الطالب، الذي كاشفه بأن لا يقلق على ابنته إذا كانت تتعرض لمشكلة ما .. "فما أكثر المشكلات التي تحل بلا حلاّل"[2]، وبأن العمل الذي يقوم به "لا يرحم، فضلا عن أنه ينجز لصالح الجميع"[3]. فلا فائدة إذن من المناورة والتهرب.

المشهد الثامن هو : "التنفيذ" أي تنفيذ الموت بعد أن سقطت كل محاولات "المطلوب" على نحو ما نرى في هذا النص السردي الحواري. فقد استسلم المطلوب لإرادة الآخر على هذا النحو :

(١) السابق، ص١٠٨، ١٠٩.
(٢) السابق، ص١٦٠.
(٣) السابق، ص١٦٠.

- "دعني أتلفن لابنتي معتذرا.
- لا .. أسف .. ضاع وقت كثير.
- دقيقة واحدة.

فهز منكبيه ضجرا وقال :

- ما عليك إلا أن تغير رباط الرقبة.

لما آنس منه ترددا مدّ يده فحلّ رباط الرقبة. وأخرج من جيبه رباطا آخر مناسبا، وفرد ياقة قميصه وطوقه به، ثم راح يعقده برشاقة ومهارة، وثنى الياقة. ألقى عليه نظره فاحصة وقال : بارتياح.

- غاية في الأناقة.

تأبط ذراعه. ومضى به، ثم أغلق الباب.." [1].

في هذا المشهد، لم يكن أمام المطلوب سوى "الامتثال" لإرادة الطالب الذي لم يكن سوى "رسول الموت"، الذي رمز إليه الكاتب باصراره على أن ساعة "قبض" المطلوب قد حانت، فلا تأجيل ولا تأخير. ولذلك مد الآخر (رسول الموت) يده إلى عنق المطلوب واستبدل رباط العنق برباط مناسب (هو الأسود) وتأبط ذراعه ومضى به إلى خارج الحياة، التي أغلق بابها عنه نهائياً. كما تبدي في قول الكاتب "ومضى به، ثم أغلق الباب" أي باب الحياة، التي كان الطالب – قبل أن يأتي الطارق الطالب (رسول الموت) – مازال يتعلق بها، بأسباب واهية، ثم التداوي لمقاومة الأمراض، والشيخوخة، ومثل الانخراط في العمل. حيث الأرقام.

(١) السابق، ص١٦١، ١٦٢.

والحسابات، ومثل لقاء الأصدقاء والأقارب في مواعيد متقاربـــة، ومثـل تعلقه بابنته الوحيدة التي تعلم تماما الوضع الصحي للمطلوب.

فهذه المشاهد المشكلة لحتمية الموت التي تراقب الشخصية الفنية وقوعها في أي وقت. هذه المشاهد. انتابت الشخصية الفنية فـــي حالـــة "حلم يقظة" قام بتجسيد "رسول الموت" على هذا النحو من الإصرار على تنفيذ المهمة. فهذا الحلم أمكنه – كما أراد الكـــاتب – أن يرســم موقفــا قصصيا تأسس على حركية نامية، وشخصية مركزية. تقابلها شـــخصية ساعدت على كشف المعنى الكلي للموقف وهو حتمية المـــوت المنتظـــر، فضلا عن عدة حوارات صبت جميعها في هذا المعنى.

إن هذه المشاهد المتعاقبة تشكل "حتمية الموت" – قد واجهتها كما رأينا محاولات "إزاحية"، لهذا الهمّ الكبير الناشيء عن تلك الحتميّة، وهـو همٌ يراود البشر بدرجات متفاوتة، على حسب مدى قوة الاعتقاد بحلـــول هذه الحتمية.. إذ يقل الإحساس بالهمّ وقد يندر، وقد ينعـــدم لـــدى مـــن يملكون قوة الاعتقاد، وشدة الإيمان بوقوع الموت.. إذ يشعرون أنهم قـــد أدوا أدوارهم في الحياة، ولم يعد لديهم، ما يضيفونه إليها، فيفكرون فـــي الموت أغلب اليوم. حيث يكونون في حالة انتظار واستعداد له.

ولكن بعض البشر لا يملكون مثل هذا الاعتقاد.. فهو يعمدون إلـــى "المقاومة" لإرجاء الموت. وليس الأمل في إلغائه. فـــهم يســـلمون بأنـــه محتوم.. ولكنهم يرغبون في التأجيل لأن تعلقهم بالحياة مـــازال قائمـــا، ولأنهم يرون أن بمقدورهم "الإضافة" إليها. فأدوارهم لم تنته بعد – هكـذا يشعرون – ولم لا يكون التأجيل ولو لبعض الوقت. ومن ثم يسيطر عليهم

"همّ الموت" ويعمدون إلى إزاحته بكافة الوسائل "فيحلمون بالتخلص منـــه في نومهم، ويحلمون به أيضا في يقظتهم. أي من خلال لحظات تمر بـــهم في حال اليقظة تجسّد مقاومتهم وأساليب هروبـــهم مـــن هـــذا الطـــارق الحاسم، الذي أوكلت إليه مهمة الأخذ والقبض. ولم يكن رنين الجـرس – كما في هذه القصة – على نحو من التتابع، والتوقف، ثـــم العـــودة إلـــى الرنين إلا إعلانا باقتراب اللحظة الحاسمة التي يتم فيها غلق باب الحيـــاة إلى الأبد.

وعلى هذا النحو تمضي قصص أخرى مثل (رسالة) التـــي قـــاوم فيها سالم عبد التواب خلال حلمه رسول الموت الذي أنذره برســـالة دون توقيع بأن "الأجل قد حان". ولم يسلم إلا بعد سلســـلة مـــن المحـــاولات، وكذلك نجد الآخر بالمرصاد للرجل في قصته (الرجل والآخر) حتى أنجـــز مهمته بعد عدة مواقف باءت كلها بالفشل ليقع الرجل في يد الآخر الـــذي أنهى حياته في لحظات على حسب ما هو مقدر له.

الوجهة الثالثة : "إزاحة الهمّ بالمصير الإنساني" ويظهر ذلك فـــي بعض قصص الكاتب، مثل قصة (نصف يوم)، التي تعرض لطفل صغـــير أوصله أبوه إلى المدرسة في أول يوم دراسي، ثم تركه يدخل وحده مـــن البوابة، على أن يعود في موعد انصراف المدرسة ليصحبه إلى المـــنزل.. وبعد يوم حافل اكتسب فيه التلميذ الطفل خبرات وتجارب عديدة، وصـــادق خلاله بعض التلاميذ – دق الجرس معلنا انقضاء النهار والعمل، فتدفقـــت الجموع نحو البوابة التي فتحت من جديد بعد أن كانت قد أغلقت مع بداية اليوم المدرسي. اندفع التلاميذ من البوابة إلى الطريق بصحبة ذويهم، أما

الطفل – وهو راوي وسارد القصة – فإن عليه عدم التحرك لأن أباه لم يحضر بعد.. انتظر الطفل وانتظر على هذا النحو:

"ودعت الأصدقاء والأحبة وعبرتُ عتبة البوابة. نظرتُ نظرة باحثة شاملة فلم أجد أثرا لأبي كما وعد. انتحيتُ جانبا أنتظر. طال الانتظار بلا جدوى، فقررت العودة إلى بيتي بمفردي.."[1]. فالراوي السارد يعكس في هذه النص إحساس القلق الذي انتابه وهي أمام بوابة المدرسة.، فالجميع قد ذهبوا عائدين إلى منازلهم برفقة الآباء، والأمهات، والأقارب. أما هو : فإن أباه لم يحضر بعد ليصحبه كما وعد. والانتظار بعد مرور هذا الوقت الطويل غير مجّد.. ومن ثم فإن عليه أن يتخذ قراره بالعودة إلى المنزل بمفرده حتى ولو أدى ذلك إلى أن يضل الطريق إليه. فهو في النهاية سيصل. وهنا يعمد الكاتب إلى حلم "اليقظة" دون أن ينصّ عليه كالعادة. حيث استبدل ذلك بوضع نقطتين في آخر النص المروي "فقررت العودة إلى بيتي بمفردي.."[2]. فعقب هاتين النقطتين يتحول الطفل بعد خطوات قليلة قطعها بالقرب من المدرسة – إلى كهل يماثل كهلا مرّ به كما نرى في النص السردي الآتي : "وبعد خطوات مرّ بي كهل أدركت من أول نظرة أنني أعرفه – هو أيضا أقبل نحوي باسما، فصافحني قائلاً :

- زمن طويل مضى منذ تقابلنا آخر مرة. كيف حالك؟

فوافقته بإحناءة من رأسي وسألته بدوري :

- وكيف حالك أنت ؟

(١) نصف يوم / الفجر الكاذب، ص٣١.

(٢) السابق، ص٣٤.

- كما ترى، الحال من بعضه. سبحان مالك الملك.

وصافحني مرة أخرى وذهب"[1].

ففي هذا النص السردي الحواري أفاد الراوي السارد أن الطفل قد تقدم بسرعة إلى المستقبل متجاوزاً الطفولة والصبا والشباب حتى وصل إلى مرحلة الكهولة، التي جسدها الكهل الذي بادله الحديث والحوار. ولم يكن هذا الكهل إلا الطفل الذي أبدى انزعاجه وقلقه على المصير الذي آل إليه وسيؤول إليه الإنسان. فقد مثل هذا "التحول" الذي رآه الطفل في وقت قصير وهو بالقرب من باب المدرسة - همّا تمكن من باطنه وعقله. فعمد في حلمه المستقبلي إلى مواجهة هذا المصير الحتمي بمجموعة من الإجراءات :

أما الإجراء الأول فهو "استمهال التحول"، فقد واجه الراوي السارد مشكلة "التحول والتغير" الذي حلّ بالحيّ، بإحساس ساخط حدّده السارد بقوله: "تقدمتُ خطوات ثم توقفت ذاهلاً. رباه : أين شارع بين الجناين؟. أين اختفي؟. ماذا حصل له؟، متى هجمت عليه جميع هذه المركبات! ومتى تلاطمت. فوق أديمه هذه الجموع من البشر؟ وكيف غطت جوانبه هذه التلال من القمامة؟. وأين الحقول على الجانبين؟ قامت مكانه مدن من العمائر العالية، واكتظت طرقاتها بالأطفال والصبيان، وارتج جوها بالأصوات المزعجة. وفي أماكن متفرقة وقف الحواة يعرضون ألعابهم ويبرزون من سلالهم الحيات والثعابين. وهذه فرقة موسيقية تمضي معلنة عن افتتاح سيرك يتقدمها المهرجون وحاملو الأثقال، وطابور من سيارات جنود الأمن المركزي يمر في جلال وعلى

---

(1) السابق، ص٣٤، ٣٥.

مهل.. وعربة مطافئ تصرخ بسرينتها لا تدري كيف تشق طريقها لإطفاء حريق مندلع. ومعركة تدور بين سائق تاكسي وزبون على حين راحت زوجة الزبون تستغيث ولا مغيث. رباه. ذهلت. دار رأسي. كدت أجن. كيف أمكن أن يحدث هذا كله في نصف يوم. ما بين الصباح الباكر والمغيب؟"[1].

ففي هذه المقطع السردي بدت في الحيّ الذي كان يسكنه وهو طفل مظاهر حياتيه غريبة أثارت بداخل السخط والغضب، ودعته إلى صراخ احتجاجي: فأين الشارع الذي كان يعرفه من قبل؟. لقد تغيرت معالمه تماما.. عمائر بديلة عن الحدائق والحقول التي كانت تمتد على جانبيه. الضجيج والصخب بدلاً من الهدوء والسكينة، المعارك التي تنشب.. غير مبررة، دون أن يتدخل أحد لفضها والحيلولة دون وقوع الجريمة.. إن هذه الصور الرديئة دعته إلى "استمهال التحول" خوفا على "المصير الإنساني والحضاري" فإذا كانت هذه الصور نتيجة التحوّل والتغير - فإن ثمة مأساة تنتظر المصير الإنساني - لأن إنسان المستقبل (الذي كان طفلا سعيدا في الماضي) سوف تحلّ به الكهولة المبكرة، وسوف تنزل به الأمراض المعجزة. وساعتها لن يكون له دور مؤثر في حركة الحياة الساعية إلى الرقيّ والازدهار.

والإجراء الثاني هو "الرغبة في الاهتداء إلى المنقذ"، الذي يساعده في وقف هذا التدهور العارم. على نحو ما نتبين في هذا المقطع السردي:

(١) السابق، ص٣٥.

"سأجد الجواب في بيتي عند والدي، ولكن أين بيتي؟ لا أرى إلا عمـــائر وجموعا. وحثثتُ خطاي حتى تقاطع شارع الجناين وأبو خودة"(1). ففـــي هذا الإجراء سعى السارد إلى طلب المعونة من والده الذي سيجد الجـواب لديه عن هذا التغير الرهيب. فربما وجد الاطمئنان، وقد يجد تبريرا لمـــا حدث. وربما أحاله والده على من يمكنه أن يهديه ليوقف هـــذا التدهـور المعماري والأخلاقي، حتى يتقبل فكرة القفز إلى المستقبل بصدر رحـــب، وعن طيب خاطر.. ولكن البيت الذي يضم والده ويحتوي علـــى مبتغـاه، ليس من السهولة الوصول إليه.. وهنا يصل السارد إلى :

الإجراء الثالث وهو : "الرغبة في عبور هذه المحنة"، على النحو الـــذي جاء في هذا المقطع الأخير من القصة : "كان عليّ أن أعبر أبـــو خـودة لأصل إلى موقع بيتي. غير أن تيار السيارات لا يريد أن ينقطع. وظلـــت سارينا المطافئ تصرخ بأقصى قوتها وهي تتحرك كالسلحفاة فقلت : لتهنأ النار بما تلتهم. وتساءلت بضيق شديد: متى يمكننـــي العبـور؟. وطـــال وقوفي حتى اقترب مني صبي كواء تقوم دكانه على الناصية. فمد ذراعـه قائلا بشهامة :

- يا حاج .. دعني أوصلك.." (2).

ففي هذا المقطع عمد السارد إلى التفكير في موقع بيته الذي لم يعد يراه. فثمة عمارات ومبان شاهقة تحجبه. ولم يكن تنفيذ الفكرة سهلا ميســـرا. فالسيارات سيل لا يتوقف، وقدرته على العبور غير مواتية.. كيف يمكنـــه أن يتفادى هذه السيارات السريعة. الخطـــر محـــدق، والمخـــاطرة غـــير

---

(1) السابق، ص٣٥.

(2) السابق، ص٣٦.

مضمونة النتائج، بينما سيارة المطافئ محاصرة بالسيارات لا تجد طريقها إلى مكان الحريق، فأطلقت السارينا المحذرة بأقصى قوتها، وهذا يعني أنه محاصر. ويحتاج إلى من يعينه. هل يقبل بالأمر الواقع ويسلم بالعجز والإخفاق؟.. إنه لن يتراجع وسوف يواجه هذا المأزق، وهذه المحنة. حتى ولو استمر الليل بطوله في مكانه دون تذمّر أو وهن. من السهل عليه الرجوع والتخلي عن المخاطرة.. ولكن الرغبة في مواجهة هذا المصير ما تزال قوية عارمة. فلن تكون الكهولة مانعة لنشاطه وحركته.. حتى ولو اقتضى الأمر أن يتقبل هذه المساعدة من يد الصبي الصغير، ليعبر الطريق إلى مرحلة من العمر لا يمكن أن يتجاهل عاقل قدراتها على العمل، والتوجيه والبناء. ومن ثم يحق للطفل الحالم أمام مدرسته أن يستشعر الاطمئنان على مستقبله حينما يتقدم به العمر، كما يحق له أن يستشعر الأمل في قدرته على مواجهة تلك القوى التي تحاول النيل من المصير الإنساني، فهيهات أن تنجح لأنّ الإنسان مهما بلغ من العمر لن يعلن استسلامه ولن يخضع بسهولة، مادام قادراً على اتخاذ القرار القادر على الحماية.

الفصل الثالث

الكشف ببنية الانعطاف

الفصل الثالث

بنيـــــة الانعطـــاف

(١)

عنى نجيب محفوظ في أعماله القصصية بنهج فني يعرض للطاقة النفسية الكامنة في "الحدث القصصي"، وهي طاقة الديناميات النفسية Psychodynamics، فقد عمد إلى استبطان Introspection – ذوات الشخصيات المركزية – والثانوية أحيانا – في تلك الأعمال بنهج يقوم على تأمل عواملها الداخلية، ثم وصفها على نحو دقيق بسرد نفسي : Psycho – narration على أساس إيمانه فيما يبدو بالنظرية الاستبطانية Intros pectionism التي ترى أن الاستبطان "هو الطريقة الأساسية لدراسة الحوادث النفسية"(١).

ويدلنا إنتاجه في مجالات الرواية؛ والقصة المتوسطة، والقصة القصيرة : على أصالة هذا المنحى النفسي ورسوخه على نحو ما نجد في "روايات" مثل القاهرة الجديدة، والسراب، وبداية ونهاية، وقصر الشوق، واللص والكلاب، والطريق، والشحاذ، وحضره المحترم، وعصر الحب وغيرها، وفي قصصه المطوكة مثل : نور القمر، وأهل القمة، والسماء

---

(١) د. فاخر عاقل : معجم علم النفس، دار العلم للملايين، بيروت، ط (٤) ١٩٨٥، ص٦٠، ود. سهير كامل : التوجيه والإرشاد النفسي، الأنجلو المصرية ١٩٩٥، ص٢٧٠.

السابعة، وأمشير، والحب فوق هضبة الهرم، وسمارة الأمير، والحب والقناع.. وغيرها.. وفي قصصه القصيرة مثل دنيا الله، والختام، وكلمة في السر، وخيال العاشق ...، والجرس يرن، وأيوب وغيرها..

ولئن كان من الثابت لدى نقاد المنهج النفسي أن توظيف هذا المنحى في القصة يمثل مظهرا تحديثيا له – فقد جاء الاعتقاد بأن وصف "الحداثة modernism" الذي توصف به القصة ذات السرد النفسي – راجع إلى أنها "تعكس لنا النزعة الباطنية البعيدة الغور"(1)، على النحو الذي حققه كل من : مارسيل بروست، marcel proust، وجيمس جويس، ودروثي ديتشاردسون في أعمالهم القصصية، متأثرين في ذلك بـ "برجسون، و"وليم جيمس"، اللذين خلقا الجو العقلي الذي ظهرت فيه إلى الوجود القصة الذاتية"(2).

وبهذا المنحى النفسي قدم نجيب محفوظ عشرات من القصص الاستبطانية. Introspective storyes التي سجل فيها "حوار الشخصية مع نفسها"، ووصف هذا الحوار، ورصد ملامح الشخصية من خلاله.

وقد أطلق النقاد المحدثون على هذا النوع من الحوار الذاتي النفسي تعبير المونولوج الداخلي Le monologue intérieur الذي كان أول من استخدمه القاص الفرنسي بول بورجيه Poul bourget

(1) ليون إيدل : القصة السيكولوجية، ترجمة محمود السمرة، المكتبة الأهلية بيروت، ط(1)، ٥٩، ص٥٧.
(2) السابق، ص٥٧.

(١٨٥٢م – ١٩٣٥م) في رأي الناقد الفرنسي إدوارد دوجاردان : edourd do Jardin في محاضرة له عام ١٩٣٠م، التي نشرت تحت عنوان : المونولوج الداخلي : مظاهره وأصوله ومكانته في كتابات جمس جويس Jams Joyce وفي القصة المعاصرة وفيها يقول :

"إن المونولوج الداخلي ككل مونولوج – هو حديث شخصية معينة، الغرض منه أن ينقلنا مباشرة إلى الحياة الداخلية لتلك الشخصية دون تدخّل من المؤلف إما بالشرح أو التعليق، وهو ككل مونولوج : حديث لا مستمع له، لأنه حديث غير منطوق"(١).

وقد استبدل جمس جويس James Joyce اصطلاح المونولوج الداخلي The Internal monologue "بالحواريات الانفرادية الحديثة للبواطن The steady monologuy of the interiors " وذلك في قصته "يقظة فينيغان : Finnegan's Wake.

ويلاحظ أن كلا من تحديد "دوجاردان" و"جويس" يهدف إلى شيء واحد وهو: "تقصي" الحياة الباطنية للشخصية والتعرف على ما يتردد فيها من أفكار وانفعالات ورغبات وهموم وآمال، وتناقضات، وتوافقات تجاه الحياة الإنسانية على المستويين "الشخصي المحدود"، و"العام الفسيح" بطريقة يمكن أن نطلق عليها وصف "الاعتراف confession".

ويعني القاصّ في هذا التقصّي الباطني بالتعبير عن الأفكار الشديدة الخفاء التي تكون أقرب إلى "اللاّوعي unconscious"، وذلك بلغة ذات جمل بسيطة تتسم بالشعريّة. وهذه الغاية الباطنية تُفهم من

---

(١) السابق، ص١١٦

تعريف آخر لـ "دوجاردان" يتصف بالدقة وهو : "إن المونولوج الداخلي الذي هو صنو الشعر هو الكلام غير المسموع وغير الملفوظ الذي تعبّر به الشخصية عن أفكارها الباطنية التي تكون أقرب ما تكون إلى اللاّوعي. وهي أفكار لم تخضع للتنظيم المنطقي، لأنها سابقة لهذه المرحلة. ويتم التعبير عن هذه الأفكار بعبارات تخضع لأقل ما يمكن من قواعد اللغة. والغرض من هذا الإيحاء للقارئ بأن هذه الأفكار هي الأفكار عند ورودها إلى الذهن"(١).

ولكن هذا المفهوم للتقصّي الباطني – لا يلائمه مصطلح "المونولوج"، لأن الأفكار فيه "تكون منطقية موزونة، محكمة البناء. وإن وضعت لتمثل التأملات الباطنية والأوهام والأحلام"(٢)، وإنما يلائم التقصّي الباطني مصطلح "تيار الوعي Stream of Consciousness" الذي يصوّر فيه الكاتب القصصي "حالة الشخصيات النفسية بطريقة تلقائية وعفوية – وإن كانت لا تتسم بمنطق الترتيب والترتّب(٣).

وبهذا النهج يدفعنا كاتب قصة – أو مقاطع – تيار الوعي إلى خواطر الشخصية وأفكارها التي يتم التعبير عنها بلغة مختلفة القواعد ليبدو حينئذ "الفرق بين لغة اللسان ولغة الوعي، ولغة الخواطر ولغة

---

(١) السابق، ص١١٧

(٢) السابق، ص١٢١

(٣) د. عبد الحكيم حسان : مقدمة مجموعة الجرح لحسن البنداري، ط (١)، لجنة النشر للجامعيين، ص٧. ود. حسن البنداري، فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ، ص٢٩، وما بعدها، ود. طه وادي : دراسات في نقد الرواية، ط (١)، ٨٩. هيئة الكتاب، ص٤٩.

اللاوعي"[١]. حيث تختلط الصورة والأزمنة والأماكن، وتتقاطع الحوادث، وتومض أفكار ثم تختفي لتومض أخرى مغايرة لها ذات صلة بها، لا تلبث أن تحجبها ثالثة.. وهكذا..

وفي ضوء تتبّع عملية التقصّي الباطني – على نحو ما تبين وبالوقوف على النصوص التي أشرنا إليها من قبل[٢] – يمكن القول إن ثمة إجراءين باطنيين يعني بهما كاتب القصة حين يصوّر الطاقة النفسية للحدث أو الشخصية.

الأول هو "الوصف المنطقي للباطن"، أو ما يجول في خاطر الشخصية، بأن يقول الكاتب قبل تناول داخل أو باطن الشخصية "وتردد في خاطر فلان كذا." أو "وتوالت على ذهن فلان صور الأماكن التي زارها..".ويكون تفكير الشخصية الداخلي – كما يعرضها المؤلف أو الراوي – تفكيرا منظما موزونا له منطقه"[٣].

والثاني هو : "استبطان الشخصية من غير تمهيد، أو من غير أن ينصّ الكاتب على الاستبطان، حيث يجعل الشخصية تبوح بما لديها من "تيار وعي"، يتّسم بالاضطراب والتداعي المراوغ بالصور والتخيّل الباطني، الذي يزدحم بألوان من المشاهد والأصوات والروائح والحركات"[٤].

(١) ردراسات في نقد الرواية، ص٤٩
(٢) انظر صفحتي ١، ٢ من هذا البحث.
(٣) دراسات في نقد الرواية ص٣١
(٤) د. حسن البنداري : فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ ص ٢٩٠

ومن البين أن الإجراءين جميعا ليسا سوى رغبة الشخصية الفنية في اللجوء إلى "التأمل : Contemplation" الذي هو "استغراق الذهن في موضوع تفكيره إلى حد يجعله يغفل عن الأشياء الأخرى، بل عن أحوال نفسه"[١]، بغرض التركيز على عالمها الداخلي الحافل بالحركة[٢].

والواقع أن بعض القصص "المتوسطة الطول"، و"القصيرة" التي أشرنا إليها – تحفل بهذين الإجراءين: "الوصف المنطقي المتوازن لباطن الشخصية" ووصف داخل الشخصية المراوغ"، إذ يوظف الكاتب كل إجراء منها توظيفا فنيا، بأن يعمد إلى قطع السرد الوصفي الآنيّ، أو الماضي، أو المستقبلي، ليتدخل في مجراه، بغرض تحقيق ما يمكن أن نسميه "الإزاحة والإحلال"، أي إزاحة أداء سردي معين هو : السرد الخبري الظاهري، لإحلال أداء سردي آخر هو: "السرد الخفي النفسي" Psycho narration – سواء أكان سردا متناغما Consonant أم سردًا متنافرا dissonant، ويستهدف الكاتب بذلك إكساب الشخصية الفنية قدراً إضافيا من "العمق"، الذي يؤثر بدوره في المتلقي أثناء عملية القراءة، وبعدها.

وفي ضوء هذين الإجراءين بمضي هذا الفصل في مبحثين هما : "الانعطاف لوصف الباطن المتزن" و"الانعطاف لوصف الباطن المراوغ"، حيث "يكشف كل منهما عن القيمة الأدبية الجمالية للشخصية المركزية في القصص المختارة للفحص والدراسة، على نحو ما نجد في الصفحات التالية :

---

(١) مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب. مكتبة لبنان، ص٨٨، ٨٩

(٢) د. حسن البنداي. تكوين الخطاب النفسي في النقد العربي القديم. الأنجلو المصرية، ط(١)، ص٩٣، ٧٩، ٨٨-٨٩

المبحث الأول

الانعطاف لوصف الباطن المتزن

المبحث الأول

الانعطاف لوصف الباطن المتّزن

عمد نجيب محفوظ إلى هذا اللون من الانعطاف الباطني في عـــدد من القصص المطولة والقصيرة.. وذلك بثلاثة وسائل أو صيغ أســـلوبية وهي : الانعطاف بصيغة الغائب، والانعطاف بصيغة المتكلم، والانعطـــاف بصيغة المخاطب، فبكل انعطاف منها أمكنه أن ينعطف أو ينزلق إلى "عالم الشخصية الداخلي Introversion"[(1)]، وذلك لرصـــد طبيعـــة حركتـــها الجياشة، الحافلة بالتوتر والاضطراب. وتتم كل وسيلة من هذه الوســـائل بسمات خاصة، أو ملامح متميزة، حتى تشتمل على طاقات، خاصة بها.

أما الوسيلة الأولى وهي الانعطاف إلى الباطن بصيغـــة "الغـــائب" فيتخذ بها الكاتب صفة الراوي المحايـــد أو الـــراوي كلـــي العلـــم – Omniscient point of view panoramic, shifting, or multiple point of view.

أو هو الذي يملك حرية الحركة والتصرّف.. وله القدرة على رؤية وإخبار وحجب ما يراه ويسمعه عن القارئ، إضافة إلى ذلك يمتلك حريـــة

---

(١) د. حسن البنداري. الخطاب النفسي في النقد العربـــي، القديـــم، ط (٢) الآداب (٢٠١) ص٧٨

التعليق على تصرفات الشخوص وتفسير تصرفاتهم لنا، وقد يقوم بمدح أو قدح سلوك معين لأحد الشخوص، "ويسمى أحيانا بالراوي الشامل أو المتنقل أو المتعدد"[1]. كما أن الكاتب بتوظيفه هذه الصيغة يتخذ قناع الراوي "للإيحاء للقارئ بأنه يطل من نافذة لا يصل إليها، ويرى أحداثا ينقلها إليه من منظور هذه النافذة"[2] – على نحو ما نجد في القصص المتوسط الطول، مثل (أهل القمة، والسماء السابعة، والربيع قادم، وأمشير، وسمارة الأميرة، والقصص القصير مثل : عندما يقول البلبل لا، والعودة..

فقصة (أهل القمة) يستهلّها الكاتب بسرد آنيّ بضمير الغائب هكذا: "قبيلة من النساء، خاطرة تراوده كثيرا وهو ينظر إليهن"، ثم يحدّد هذه "القبيلة" من خلال عيني ضابط الشرطة "محمد فوزي"؛ فهي تتكون من "سناء زوجته (٣٠ سنه) .. وكريماته الثلاث : أمل (١٠ سنوات).. سهير (٨ سنوات)، لمياء (٦ سنوات) وأخته زهيرة (٤٠ سنة) وتكبره بخمس سنوات، وكريمتها سهام (١٧ سنة)" [3].

وبعد أن تحلقت النساء مائدة الطعام – عمد الكاتب إلى وقف السّرد الآنيّ واستبطن أو تقصّى باطن محمد فوزي الجالس وسطهن، وقد كسا الهمُّ ملامح وجهه بسبب المشاكل المترتبة على هذه الغلبة النسائية التي جعلته يشبهها بالقبيلة ! ولم يكن هذا الهمّ إلاّ عاملا مثيرا يستدعى

(١) د. عدنان خالد عبد الله. النقد التطبيقي التحليلي، بغداد، ط (١) ١٩٨٦، ص٨٦
(٢) د. مصطفى ماهر : مجلة فصول في النقد الأدبي ع (١) ربيع ١٩٩٣، ص٣٣٩
(٣) أهل القمة / الحب فوق هضبة الهرم، مكتبة مصر، ط (١)، ١٩٧٩، ص٥٢

رصد باطن هذا الضابط المهموم، من خلال نظراتـــه المكترثـة ووعيـه النشط وذلك بصيغة ضمير الغائب على هذا النحو :

"ما أمهر شقيقته زهيرة. طاهية ماهرة. تضفي على الطعـام لـذة تعوض ما ينقصه من ترف. يتجنب الثناء عليها إشفاقا من إثارة سـناء. يتحاشى قوتها أو بالأحرى عصبيتها. إنه قوى في القسم أمام الخـارجين على القانون. ولكنه يتحلّى بالحكمة في شقته. السخط لا يفارق سناء منذ اضطرت زهيرة وابنتها للإقامة معه. ورغم أنها تقوم بأعباء البيت كلـها حيث أنها تعمل كطاهية وخادمة – فإنها لم تستطع أن تفوز برضي سناء. لسهام كريمة أخته جمال بديع. إنه يحب جمالها. لم تحظ بمثله كريمة من كريماته، رغم أن سناء لا بأس بها، وهو أيضا لا بأس به، رغم ندبة في صدغه الأيسر من مسّ رصاصة نجا منها في أثناء مطاردة عصابة فـي الدلنجات"[1].

يتبين من هذا المقطع الانعطافي المونولوجي أنه مسـرود بنظـام لغوي متتابع خال من القفز أو الومض السريع؛ لأن الكـاتب قـد تولـى "وَصْف مونولوج" الضابط المهموم وصفا عاديا ليس فيه خـروج علـى النظام الأدائي الواضح؛ حيث وصف بعين الضابط أعضاء الأسرة أو قبيلة النساء وصفًا استدعائيا : فزهيرة ماهرة ومتعاونة ومراعيـة لمشـاعر سناء زوجة شقيقها، فاشتعلت نتيجة لذلك غيره سناء فحـاول الضـابط إخمادها بتجنب الثناء على شقيقته، وقد اقتضاه ذلك تناول ما تتصف بـه سناء من صفات، التسلط والعصبية، والسخط الدائم. وحين عرض لجمـال سهام ابنة شقيقته – دارت أفكاره حول : "تواضع" جمال بناته. وزوجتـه

(١) السابق، ص٥٢، ٥٣.

وشقيقته، أمام جمال سهام الذي يحبه. كما فكّر في هذا القدر الضئيل من الوسامة الذي يحظى به رغم (النّدبة) في صدغه، الدالة على إخلاصه في عمله الشاق الذي يواجه خلاله الخارجين على القانون.

إن هذا النظام اللغوي المتتابع – كما نرى – ليس سوى تداعي أفكار أو معان association of ideas تحركت في ذهن الضابط المراقب على أساس وجود علاقات بين أفكاره المتعاقبة، ولذلك بدت أفكاره متسلسلة منضبطة ومسيطر عليها، ومتدرّجه تدرّجا منطقيا، حيث جاء انتقال ذهنه من فكرة إلى أخرى؛ فتفكيره في مهارة شقيقته زهيرة أدّى به إلى تفكيره في غيْرة زوجته سناء منها، وتفكيره في جمال سهام ابنة شقيقته – جعله يفكر في تواضع جمال زوجته وبناته الثلاث. أي أن هذا الانتقال الذهني قد جرى على جهة الاستدعاء Recall المسبّب، حيث بدت الأفكار سلسلة لا يعترضها مؤثر خارجي، ومتسقة مع الإطار الحياتي العام لمحمد فوزي المتّسم بالاتزان، الخاضع لسلطة العقل ومسوّغاته.

وعلى هذا النحو من "التنظيم العقلي" و"التدبير المنطقي" – عمد الكاتب إلى تتبع ذهن هذه الشخصية في غير موضع من هذه القصة، قاطعا به السرد الخبري الآني؛ ففي نهاية القصة يعقد الكاتب الحوار الظاهري الذي جرى بين "سهام" ومحمد زغلول (أو زعتر النوري سابقا) – برواية سهام[1]. أثناء جلسة عائلية تضم خالها الضابط، وزوجته سناء، وشقيقته زهيرة، وقد بدا الحوار مقنعا ومحبطا، للرجل المهموم، لا

(١) السابق، ص٩٣ – ٩٥.

سيما الجزء الخاص بموافقته على زواج سهام من (زغلول رأفت) اللص الكبير ورفضه زواجها من زعتر النوري اللص الصغير الذي تحول إلى مهرّب بضائع في ثوب رجل ناجح مكونا من عصابته (عصبة من الأعيان) تعمل في مجال التجارة. رددت سهام قول الشاب الذي عاهدها على الزواج والمساندة: "خالك رجل فقير لأنه شريف.. لذلك يهمه أن يتخلص منك على خير .. لذلك وافق على تسليمك للص قانوني.. اسمعيني جيدا أنت متعلمة. سألحقك بعمل يحفظك من المنافقين واللصوص"[1]. ويواصل الكاتب سرد هذا الموقف بوصف خارجي، وحوار ظاهري، وذلك بقوله : "ساد صمت تجلى فيه صوت الأنفاس المترددة. ثم تساءلت أمها :

- أي عمل ؟.
- موظفة في كشك يملكه في الإسكندرية بأجر بسيط، ونسبة في الأرباح.
- أهو يكفيك ؟
- فوق الكفاية يا ماما. لابد أن تأتي معي. ستجدين حياة معقولة جداً. وقالت سناء :
- إنه رجل مذهل"[2].

وهنا يقطع الكاتب هذا السرد الثنائي، ليتيح الفرصة للضابط المهموم أن يشارك برأي غير معلن، جاء بتدخل وصفي من الكاتب لباطنه الحافل بأحاسيس الحزن والقهر والدهشة : "استمر الحديث بعد

(١) السابق، ص٩٥.

(٢) السابق، ص٩٥.

ذلك، ولكنه لم يتابعه، غرق في أفكاره بعمق وحزن وذهول : أي هزيمة مني بها؟. إنه يتلاشى من الوجود، ويحسن به أن يتوارى عن الأعين"[1]. فبسبب حزنه وذهوله من المعلومات التي أفضت بها سهام عن عودة علاقتها الحميمة باللص السابق والمهرّب الحالي، وقبولها بالزواج منه _ أورد الكاتب ردّ فعل محمد فوزي تجاه ذلك بالتساؤل المهزوم والتراجع اليائس. ومن ثم جعله الكاتب يشعر بأنه "يتلاشى" من الوجود، ويتمنى التواري عن الناس كافة، ويقبل فيما بعد بالأمر الواقع في التعامل المسالم مع هذه الطائفة الجديدة، طائفة "أهل القمة".

ويعمد الكاتب في قصة (السماء السابعة) إلى هذا النهج الباطني ذي التفكير المنطقي بصيغة الغائب؛ فقد جعل الضابط المحقق يجري ثلاثة تحقيقات مع "عانوس قدري" المشتبه فيه بقتل صديقه الحميم "رءوف عبد ربه". في التحقيق الأول. دار الحوار السردي الظاهري حول شكوك المحقق، ومحاولة عانوس تبرئة نفسه[2]. وجاء التحقيق الثاني ليكشف المحقق بالحوار الظاهري أمام عانوس عن احتمال ربط الجريمة بحقد عانوس على صديقه الذي استأثر بقلب رشيدة[3]. ويظهر التحقيق الحواري الثالث اقتراب المحقق من إدانة عانوس على هذا النحو :

- يا عانوس، تلقينا رسالة من مجهول يتهمك بقتل صديقك رءوف. وهتف بغضب مفتعل :

(1) السابق، ص٩٥.

(2) السابق، ص١١٤.

(3) السابق، ص ١١٦، ١١٧.

- تهمة خطيرة .. ليكشف عن وجهه.

- صبرك. نحن نقدر الأمور بميزان دقيق، أنت وصاحبك.. ألم تكونا تذهبان كثيرًا خارج البوابة للسهر ؟.

- بلى.

- أين كنتما تقضيان الوقت في ذلك الخلاء ؟

- في مقهى الشرفا فوق الهضبة ..

- هذا ما قدرته، وقد قررت أن أجرى مواجهة بينك وبين رجال المقهى".

- "وتمت المواجهة فشهد صاحب المقهى وصبيّه أنهما لما يريا عانوس منذ أكثر من شهر. لم يتجل الاقتناع الكامل على وجه الضابط، ورمق عانوس بنظرة صارمة وتمتم :

- تفضل بالانصراف"[1].

لقد عقب الكاتب على المواقف الحوارية الثلاثة بأربعة استباطاتات. الثلاثة الأولى بصيغة المخاطب[2] من خلال عين المرشد الروحي[3]. والاستبطان الرابع بصيغة الغائب، ركز الكاتب فيه على بطن

---

(١) السابق، ص١١٨، ١١٩.

(٢) انظر القصة صفحات.

(٣) المرشد الروحي. روح حكم على صاحبها في السماء الأولى بان يكون في منزلة بين البراءة والإدانة لسلبيته في الدنيا، وعدم مساندة الحق والحقيقة. والإرشاد يكون لشخص أو أكثر. ويتوقف صعوده إلى السماء الثانية على نجاحه في مهمته (انظر ص ١٠١)، من القصة.

عانوس بعد أن "حفظت قضية رءوف عبد ربه، لعدم الاهتداء إلى أسباب اختفائه – يحدد باطنه قائلا :

" وأمن جانب القانون تماما فراح يفكر من جديد في رشيدة وإلاّ فما معنى إقدامه على أفظع فعل في حياته ؟. كان يتعمد رؤيتها، وأن يريها نفسه كل صباح وهما ذاهبان إلى معهديهما. مازال وجهها مكتسيا بكآبة الذكرى، فهل لم تفقد الأمل بعد؛ وألا تفكر يوما في مستقبلها كفتاة تنشد الحياة والسعادة والإنجاب؟. لقد ضاعفت مغامرته الجنونية من تعلقه بها ورغبته الثابتة في الاستحواذ عليها"[1].

ويعكس هذا الانعطاف أو الاستبطان لشخصية عانوس – "بوحا منطقيا مترابطا" يقوم : على ما يمكن تسميته بالانتقال المبرَّر أو المسوغ، فاطمئنانه عقب حفظ القضية دفعه إلى استئناف تفكيره في أساس الجريمة وهو "رشيدة"، وتفكيره هذا جعله يبوح لنفسه ولنا بأن ارتكابه جريمة قتل صديقه رءوف كانت ضرورية ليستحوذ على رشيدة التي كان مشغولاً بها قبل أن يقف على علاقة رءوف بها. وإذا كان قد انشغل بها في السابق – فإنه مازال يفكر في الاقتران بها، خاصة أن حبه لها قد تضاعف عقب الجريمة. فالانتقال كما نرى يمضي على نحو من التسلسل والسببية مما يدل على ترابط الاستبطان وتوازنه ومنطقيته.

وينعطف الكاتب بصيغة "الغائب" أيضا إلى داخل شخصية "جمالات" في قصة "الربيع قادم"[2]، عندما خامرها إحساس بالتوجس بسبب علمها

(١) السابق، ص ١٢٠.

(٢) الشيطان يعظ : مكتبة مصر.

بهرب خادمته السابقة (عنايات) ليلة زفافها إلى ابن عمها، وعودتها إلى المنزل بصحبة والدتها.

وتركز إحساسها في أن تكون الفتاة قد هربت لتخفي عارها من جراء اعتداء أحد أبناء جمالات الشبان عليها، وبسبب الحوار الذي دار بينهما عقب مغادرة والدة عنايات المنزل.

- لماذا هربت ؟
- لا أريد أن أتزوج.
- كذبك واضح. أريد الحقيقة يا عنايات.
- لا أحد"[1].

فقد عمد الكاتب إلى قطع هذا السرد الحواري وانزلق إلى داخل شخصية جمالات التي تحاول أن تصدقها رغم أنه يتمكن "في أعماق قلبها شك مثل دودة خفية"[2]. فقد "رددت في أعماقها بإصرار : (لا أحد). حسل سعيد لم يجر لها في بال. لم لا ؟ البنت برينة ولأمر ما كرهت الزواج فهربت. أنه لا يصدق ولكنه غير مستحيل !. لعلها تحب شخصا آخر. إن صحّ تخمينها فهي تحب صبي الكواء، فهو شاب وسيم ويخطر عادة في البلوفر والبنطلون"[3]. فقد كشف هذا الانزلاق عن انتقال حركي هكذا، ذلك أن اعتقادها في براءة البنت من الاعتداء أو الاغتصاب. أثلج صدرها، وبالتالي. يكون سبب هربها من زوجها ليلة الزفاف هو : أنها تحب شخصا آخر كصبي الكواء مثلا. إن إدارة تفكيرها على هذا النحو يعكس

(١) السابق، ص١١٣.
(٢) السابق، ص١١٦.
(٣) السابق، ص١١٦.

ما يتّسم به داخلها من توازن أو ترابط منطقي. كما يعكس في نفس الوقت إحساسًا بأن المعتدي ربما كان شخصا وليس أحد أبنائها.

وفي قصة "عندما يقول البلبل : لا" يوظف الكاتب السرد الآني والسرد الحواري الظاهري في تناول شخصية "بدران بدوي" ناظر المدرسة الجديد: من حيث أنه كفء وصارم، كما ذكرت زميلة بالمدرسة"[1].

"-ينوّهون بكفاءته، ويتحدثون أيضا عن صرامته" ومن حيث أنه "تاريخ قديم منسي"[2]. ليستبطن بالحوار والسرد باطن شخصية المدرسة التي تأثرت نفسها كثيرًا بتوليه نظارة المدرسة، ليعرض بهذا الاستبطان سرا أو مأساة في حياة المدرسة، ويكشف به عن مدى "صلابتها وقوة إرادتها" في مواجهة الناظر المتسبب في مأساتها : "بعد الطعام أوت إلى حجرة مكتبها لتستريح وقتا ثم لتصحح مجموعة من الكراسات. نسيته تماما. كلا لم تنسه. يطوف بها بين زمن وآخر. كيف يمكن أن ينسى تماما ؟! عندما جاء لأول مرة ليعطيها درسًا خصوصيا في الرياضة كانت في الرابعة عشرة بل لم تكن أتمتها. كان يكبرها بخمسة وعشرين عاما وفي سن المرحوم أبيها. قالت لأمها "شكلة فوضى ولكن شرحه جيد".. كان غاية في المهارة.. أنست به واستفادت من خبرته. ولكن كيف حصل ما حصل ؟.

(١) السابق، ص١١٥.

(٢) مجموعة الفجر الكاذب، ط(١)، ١٩٨٩.

لم تفطن في ملكوت براءتها إلى أي تغيرّ في سلوكه لتأخذ حذرها. انفرد بها ذات يوم عندما ذهبت والدتها لعيادة عمتها. لم يداخلها شك في رجل اعتبرته أبًا ثانياً. كيف حصل ما حصل؟ ! بلا حب ولا رغبة من ناحيتها حصل ما حصل. تساءلت في رعب : ما هذا ؟. قال لها : "لا تخافي ولا تحزني، احتفظي بسرك، وسوف أخطبك يوم تبلغين السن المعقولة". ووفى بوعده، جاء وخطب. كانت قد بلغت درجة من النضج أتاحت لها إدراكا لأبعاد مأساتها، لم تجد نحوه أيّ حب أو احترام. وكان أبعد ما يكون عن أحلامها وما تخلقت به من نقاء ومثالية. ولكن ما الحيلة؟، أبوها رحل عن دنياها قبل ذلك بعامين. وذهلت أمها لجرأة ذلك الرجل ولكنها قالت لها[1]:

- أنا عارفة تمسكك باستقلالك الشخصي، ولذلك أترك لك الرأي.

شعرت بحرج مركزها: - فإما أن تقبل وإما أن يغلق الباب إلى الأبد يا له من موقف يدفع الإنسان دفعا إلى ما يكره. هي الجميلة الغنية التي يضرب بها المثل بنبل أخلاقها في العباسية كلها- تتخبط في مصيدة محكمة، وهو يطل عليها بعينيه الشرهتين. كرهت قوته كما كرهت ضعفها. أن يعبث ببراءتها شيء، أما أن يتسلط عليها وهي في كامل عقلها فشيء آخر.. رفضت الإرغام كما رفضت القبح. هان عليها أن تضحي بالزواج. رحبت بالوحدة وقالت : إن الوحدة في رفقة الكبرياء ليست وحدة.. وقال لها :

(١) السابق، ص١٩٩.

- كيف ترفضين، ألا تدركين المصير ؟ : فقالت بحده لم يتوقعها.
- أي مصير أحبّ إليّ من الزواج منك.

ووافتها فرص الزواج تباعًا فأعرضت عنها جميعا.. ولم تندم قط على قرارها الصلب. ومن يدري ماذا يخبئ الغد ؟. حقا إنها تأسف لظهوره في حياتها من جديد. وأنها ستتعامل معه يوما بعد يوم. وأنه سيجعل من الماضي حاضرًا حيا أليما.." [1].

لم يكن هذا الانعطاف إلاّ مطلبا فنيا ضروريا للتعرف الحميم على طبيعة هذه الشخصية المقدمة في بداية القصة بسرد وصفي وآخر حواري تقديما يوحي بوقوع حادثة قديمة ذات صلة بها. ولذلك انتهج الكاتب في انعطافه هنا النهج "الارتدادي" ليقدم – من خلال وعي المدرسة – تفسيرًا لما أوحى به ذلك التقديم. وكما نلاحظ جاء هذا النهج "بصيغة الغائب"، المتسم بالتوازن، حيث أجرى الكاتب من خلال باطن الفتاة وذاكرتها ورؤيتها عملية تقييم فاحصة لتلك الحادثة القديمة، مؤسسة على "السببية"، و"الربط العقلي" لمساراتها المختلفة؛ ذلك أن نسيانها لحادثة الاعتداء الجنسي عليها وهي في الرابعة عشرة أمر ممكن، لأنه يتردد على ذهنها بين زمن وآخر. لكن ظهور المعتدي بعد عشرين عاما ناظرًا على مدرستها – يجعل النسيان أمرًا مستحيلاً. ومن ثم لابد من تذكّر الظروف الآمنة التي هيأت لعملية الاغتصاب، ولما تبع ذلك من رعب وصمت من جانبها بعض السنين، ورفضها طلبه الزواج منها حسب وعده لها في ضوء نضجها العقلي الذي أتاح لها أن تدرك أبعاد مأساتها، وأن لا تجد في نفسها تجاهه أي حب واحترام.

(١) السابق صفحات، ١٩٩، ٢٠٠، ٢٠١.

وقد أدى بها ذلك إلى رفض "التسلّط" و"الإرغام" على اعتبـــار "أن العبث ببراعتها شيء، والتسلط عليها وهي في كامل عقلها شيء آخـــر". ومن ثم رحبت بالوحدة مقتنعة بأن الوحدة في رفقـــه الكبريـــاء ليســت وحدة"، وأن مواصلة التحدي، بالضرورة – تـــأكيد "لقرارهـــا الصلـــب. وتواصل هذا القرار جعلها "تأسف لظهوره في حياتها من جديد" ولكنـــــها تشعر بأنها قادرة على تبديد أثره. ولذلك جاءت إجابتها على سؤاله لـــها في نهاية القصة عن حالها : (كيف حالك ؟) متسمة بالبرود : (على خـير ما يكون)، وحين عقب بسؤال آخر (ألم.. أعني .. تزوجـــت) – قـــالت بنبرة من يقصد قطع هذا الحديث : (قلت إنني على خير ما يكون)[1]. فمن البينّ في ضوء هذه النهاية أن هذه الانعطافة قد اتسقت وتلاءمـــت مـــع طبيعة الشخصية من حيث منطقيتها، لأنها تأسست على فحـــص عقلـــي وتأمل واع، كما لاحظنا في القصتين السابقتين.

وعلى هذا النحو يمضي هذا النهج الباطني في قصـــص : الحـــب والقناع[2]. والسلطان[3]، وأمشير[4]، وســـمارة الأمـــير[5]، والعـــودة[6]، فالكاتب في (العودة) يسرد بصيغة الغائب حركة شخصية "الفتوة المعلـــم زيد"، الذي عاد إلى الحارة" القديمة بعد خمسة وعشرين عاما قضاها في

(١) السابق، ص٢٠١.
(٢) مجموعة الشيطان يعظ. مكتبة مصـــر، ط (١)، ص١٤٩، ١٥٤، ١٥٩، ١٦٦، ١٦٧، ١٧٥، ١٨٤، ١٨٦، ١٨٧.
(٣) السابق، ص١٩٥ – ١٩٨.
(٤) السابق، ص٥٠
(٥) الحب فوق هضبة الهرم، ١٩٤.
(٦) القرار الأخير : ص١٢٥

السجن، وذلك بسرد آنيّ خالطه سرد استقبالي ذو دلالة آنيـــة، وســـرد ماض كاشف : "المساجين المستجدون جاءوه في السجن بمعلومات جديدة و لكنه لم يصدق، أو لم يستطع أن يتخيّل الواقع، ولكن ما يـــراه اليـــوم يذهل الإنسان عن عقله، ويتساءل بقلق: ترى ما شأن الحارة؟ قد تحتفـظ الحارة بطابعها وتتحدى الزمان. سيجدها كما تركها منذ ربع قرن. وسيجد رجاله في انتظاره ويتطلع إليه النـــاس بانبـــهار وســـرور ويســـتقبلونه بالزغاريد، ويتبادلون التهاني بعودة فتوتهم. أجل طعن الرجل في الســـجن ولم تبق في رأسه شعره واحدة. وتخلت عنه قوته، ولكن الفتـــوة هيبـــة ومقام وشجاعة. في سبيل الدفاع عن كرامتهم فقد عينه اليسرى وقضـــى في السجن تأبيدة، فأيّ إنسان يمكن أن ينسى ذلك"[1].

وقد استهدف الكاتب بهذا السرد النوعي لشخصية الرجل – بيان مدى ما يشعر به المعلم زيد من شوق إلى رؤية "مكان" كـــان ولا يـــزال متحكما فيه متملكا له، و"رجال" لا شك أنهم في تـــوق إلـــى اســـتقباله، و"ناس" سيسعدون بحضوره بل ويتبادلون التهاني بعودته، كما اســـتهدف بهذا السرد أيضا إظهار إحساس الرجال بالأمل في استعادة سلطته القديمة على الحارة. فهو المدافع الوحيد عن كرامة أبنائها. وبسببهم فقد عينـــه اليسرى.

ولكن الكاتب ما لبث أن عمد إلى سوق سرد آني آخر أراد لـــه أن يكون طرحًا مخالفا لما توقّعه المعلم زيد، ومغايرًا لما تمنّاه. وذلك بقوله: "واخترق الميدان وجاز عتبه الحارة. انتفخ وشملها بنظرة جامعة: هـــي

---

(١) السابق، ص١٢٥

هي والحمد لله. بيوتها العتيقة الصغيرة المتلاصقة. بيت واحد هدم، وقامت مقامة عمارة نحيفة مثل العامود. الكتاب القديم باق ولكن سقفه تهدم وبابه نزع، لكنه لم يعثر على وجه واحد من الوجوه القديمة، لا بين المارة أو العاملين في الدكاكين. محل كوّاء مكان محل عم سليمان بياع الطعمية. المقهى في مكانه، ولكن يديره شاب ببنطلون وقميص، وأعدت كراسيه صفوفا لتشاهد مباراة كرة القدم في التلفزيون. لا يعرف أحدًا ولا أحد يعرفه"(١).

وهنا ينزلق الكاتب إلى داخل المعلم زيد ليظهر لنا الأثر النفسي لما شهده من تخالف، وما طالعه من تغاير، وما صاحب ذلك من إحساس بالأسى والمرارة، وذلك بقوله : "أين الرجال؟ أين الاستقبال؟ تلاشت كما تلاشت أيام العمر.. لقد انساق إلى المعركة المشئومة دفاعًا عن أحد أبناء الحارة حين تعرض للأذى في حارة مجاورة. أين رجاله ؟ أين التجار الذين حماهم بقوته وجبروته.. كيف لا يذكرهم أحد. أو يفيده بنبأ عن أحدهم ؟ وشعر بضياع لم يشعر بمثله في السجن نفسه، وقال لنفسه "ما أنا إلا ميت"(٢).

فقد دل هذه الانزلاق أو الاستبطان على مدى الدهشة التي أصابت الرجل، وهي دهشة ممزوجة بأحاسيس الحسرة والضياع والتلاشي. وهذا الاستبطان – كما نرى – يتسم بالتوازن رغم ذلك – في سوق أفكار الرجل على نحو ترابطي، فقد انتقل من السؤال الباحث عن رجاله القدامى

---

(١) السابق، ص١٢٦.

(٢) السابق، ص١٢٦ ، ١٢٧.

إلى السؤال عن الاستقبال المظنون أو المتوقع، على جهـــة الاســتنكار. وانتقل من عدمية الاستقبال إلى تلاشي – بالضرورة – مظاهره المعروفة لديه جيدا. وإذا كان قد ضحى بنفسه في المعركة المشئومة التي فقد فيها إحدى عينيه – دفاعًا عن أحد أبناء حارته عندما تعرض للأذى في حــارة مجاورة – فإن من حقه الآن أن يسأل عن رجاله ؟ ثم أين التجار الذيـن كانوا يحتمون بفتوته وشهامته ؟. لا يجد أحدا يذكرهــم بكلمــة. ولذلــك وصل إلى قناعة بأنه ضائع بل ميت لا قيمة له. فالانتقال على هذا جــاء بنهج سببي، وفي حركة نفسية تتسم بالترابط القائم على التأمل المنطقــي – وهو ما تتميز به "الصيغة الغائبة" المستهدفة لباطن الشخصية الفنيــة. فلم يكن السارد هنا سوى راو عليم بكل شيء، استغل "الضمير الغائب في تفسيره أو إضاءته"[1]. لحركة المعلم زيد[2].

الوسيلة الثانية : الانعطاف إلى الباطن بصيغة المتكلم فقــد عمــد الكاتب بهذه الوسيلة إلى استبطان الشخصية الفنية في مواضع معينة من القصة ليجعلها تبوح بصيغة المتكلم أو "الآنا" First – Person Point of view، التي تكون قادرة على أن "تزج القارئ بصورة مباشــرة فــي فكر الراوي وإدراكه وفهمه"[3]، كما أنها "تلغي المســـافة بيــن الأديــب والقارئ، وتجمع بين الغنائية والقصصية"[4]. وتتصف بوصف "المنظــور الأنوي"[5].

---

(1) سعيد يقطين : القراءة والتجربة. ص٣٧.

(2) يمضي الانعطاف بضمير الغائب في قصة نهاية المعلم صقــــر، انظــر نصــف الدنيــا ١٩٩٦/١٠/١٣.

(3) النقد التطبيقي (مرجع سابق) ص٨٧.

(4) د. مصطفى ماهر. فصول ع (١) ربيع ٩٣، ص٣٣٩ – ٣٤٠.

(5) السابق، ص٣٤٠.

ونتعرف على هذا النوع من الصياغة الاستبطانية في قصص : نور القمر، والحب فوق هضبة الهرم، والسماء السابعة، وأيوب، ويوم الوداع، والهمس، والرجل الوحيد، وعودة القرين .. وغيرها.

ففي هذه القصص يتخذ الكاتب دور الراوي للحدث الفني، العليم بكل شيء عنه Omniscience، حيث يعمد من وجهة نظره إلى روايته، ورصد ردّ فعل الشخصية القائمة به.. ويكون الراوي في هذه الحالة داخلا في نسيج الحكي، ويطلق عليه حينئذ وصف "السارد المتضمّن في الحكاية[1]: Narrateur homodiegetique.

وفي هذا النهج يقطع الكاتب السرد الوصفي الآنيّ، أي السرد الواصف للحديث بصيغة الحاضر Narration homdiégétique أو السرد الواصف له بصيغة الماضي.. يقطع الكاتب هذا السرد أو ذاك، بتدخل انعطافي إلى الشخصية الفنية للكشف عن طبيعة الأفكار التي تتجاوب بداخلها.

وثمة عدد من "الظواهر" يمكن استخلاصها من قصص هذا النهج تنطلق من "حركات نوعية" كاشفة عن طبيعة الشخصية.

الظاهرة الأولى هي : "التوفيق بين المتضادات". ونتبينها في غير قصة للكاتب، مثل قصة (الحب فوق هضبة الهرم)[2]- وهي من حيث الحجم والتكنيك تتوسط القصة الطويلة، والقصة القصيرة - فقد عمد من

(١) Roger Allen. "Mirrors by Nagilb mahfuz" muslim world vol. 62. No – 2. April. 1922. P. 116,

(٢) الحب فوق هضبة الهرم. المجموعة. مكتبة مصر، ط (١) ١٩٧٩، ص١٤٦

خلال عين "على عبد الستار" (وهو الشخصية المركزية) إلى توظيف "وصف سردي" لحبيبته "رجاء محمد"، ومدى تأثره بشخصيتها، ومدى نشاط رغبته الحسية، بسبب عاطفته الوليدة الصادقة. كما عمد إلى توظيف "المبادلة الحوارية" عند بحث هذا الأمر أو ذاك.

أما "الوصف السردي"، فيتعين في قوله على لسان على عبد الستار: "لقد وهبتني ابتسامة مضيئة وبريئة كالوردة اليانعة. تبادلنا الكلمات عند كل مناسبة، ثم جادت بالابتسامة. خلقت الابتسامة حياة جديدة غلفت الانفعال البهيمي بعذوبة صادقة. نمت الشجرة وتفرعت وتعذر أن تنعت بصفة واحدة. وتساءلتُ : أهكذا تتحول الغريزة إلى عاطفة ؟ !"[1].

وأما "المبادلة الحوارية"، فإنها تكشف عن طبيعة شخصية "رجاء"، بما تحفل به من فكر مستنير مؤثر. ويتولى على عبد الستار رواية هذه المبادلة هكذا : "قلت لها :

- حذار من البطالة. فقالت بحيرة :
- إنهم لا يعهدون إلينا بعمل
- ستنسين ما تعلمته..
- العمل هنا مقطوع الصلة بما تعلمتيه.
- ماذا كان تخصصك ؟.
- التاريخ"[2].

(١) السابق، ص١٥٩ – ١٦٠.
(٢) السابق، ص١٦٠.

لقد أحدثت هذه الثنائية السردية – حركة متوترة بباطن على عبد الستار، فعمد الكاتب من خلاله إلى رصدها على نحو اعترافي هكذا :

"لم يعد في الدنيا ما يستأثر بوعيي أكثر منها. لها الغريزة والعقل معا. ومن عجب أن مظهرها انتبهت إليه مؤخرا نسبيا، تعاملت مع المضمون قبل الشكل. وعندما حدثتني عن السينما أدركت أنها تطل على من مستوى أرفع. عند ذاك ركزت على البنطلون الرمادي ،والحذاء ذي الرقبة ،والبلوزة المزركشة ، والجاكتة الجلدية. أنيقة وثمينة. ترى ما وراء ذلك ؟. الزمن يطرح احتمالات شتى. وإني أحلم بالزواج ولكني أرحب بالفرص. عاطف هلال ذو مال وبنين، ولذلك فهو يحتقر الحلول الفردية. وهو لم يصل إلى مركزه المرموق إلا بحل انتهازي، ووجدتني أتذكر عهد الدراسة. أتذكر التيارات التي انتظمت الطلبة. أبناء الأغنياء الذين ينعمون بالاستقرار ولا يهتمون كثيرا بالدراسة. فقراء يحلمون بالشهادة من أجل الوظيفة. متمردون يضطربون في عوالم الأحلام ويرفضون كل شيء. كنتُ في مكان وسط بين الصف الثاني والثالث. أحلم بالوظيفة إكراما لعناد أسرتني وأكنّ للمتمردين الإعجاب والتأييد. كثيرا ما يتعرضون للتحقيق والمطاردة[1]. ومنهم من انتهى إلى السجن. ترى إلى أي فريق تنتمي رجاء؟ !، على أن الاحتمالات أوسع من ذلك. وإن أريدها من أي سبيل ممكن، وإن ظل الزواج حلمي المنشود. لذلك لم أدع فرصة تفلت لتوثيق مودتنا حتى نطق لسان حالي بما أحلم به"[2].

(١) السابق، ص١٦٠.

(٢) السابق، ص١٦٠ – ١٦١.

ينطوي هذا الرصد لباطن الشخصية على طاقة فنية تتجلـــى فـــي تداعي حر لأفكار متنوعة : Free Associetion of Ideas تتصــف بالترابط السببي، وتشيع فيها المتوافقات والمتضادات، فالفتاة قد أعجبتــه من حيث المضمون والشكل، فأحب الارتباط بها بزواج يمكن أن يحقق له "التوازن الحسيّ والنفسي". وهذه الفكرة تبدو "متوافقــة" مـــع شــخصية سويّة Normal Personality تستهدف الغايات ذات القيمة والاستمتاع بالحياة، دون أن يصدر عنها ما يتناقض مع ما تلتزم به.

ولكن سرعان ما زاحمت هذه الفكرة – فكرة أخرى مضادة وهـــي : "مدى جديته" في الارتباط بالفتاة، لأنه يبوح لنفسه الآن بأنـــه "يرحّــب بالفرص". وإذا كانت "رجاء" تمثل حلاً فرديا لمشكلة فقرة واحتياجه إلـــى السيطرة على ثورته الحسيّة – باعتبارها تنتمي إلى أسرة ثريّة – فـــإن ثمة من يرفض هذا الحل الفردي وهو عاطف هلال، الـــذي لا يؤمـــن إلا بالحلّ الجماعي الشامل.

ويصل الكاتب هذه الفكرة المزدوجة – بفكرة ثالثة وهي : "تذكــر على عبد الستار" لهؤلاء الذين ينعمون بالاستقرار الاقتصادي الذي يحقق بالضرورة "التوازن النفسي" Autonomic balance مثل عاطف هــلال في الحاضر، وأولئك الذين نعموا بهما في الماضي، وهم أبنـــاء الطبقـــة الثرية الذين كانوا رغم تمرّدهم وعدم اكتراثهم – يســـتأثرون بالوظـــائف المرموقة في الدولة.

وقد رتب الكاتب على هذه الفكرة فكرة رابعـــة وهـــي : "تذكــره معاناته" في الالتحاق بوظيفة تمكنه من تأمين مستقبله ورعاية عائلتـــه.

وهنا يجعله الكاتب يستحضر شخصية "رجاء" ليتأمل في ضوء حركتها في حياته – "نوع انتمائها" ليجرّه ذلك إلى تساؤل ثنائي : هل هـــي مكترثـــة ملتزمة ؟ أم متمرّد ساخطة ؟.

فكما نلاحظ نجد حركة الفكر الباطني لشخصية على عبد الستار – تمضي من فكرة إلى أخرى بترابط حرّ لأفكاره على نحو سببي قائم علـــى سيطرة ذهن الشخصية على هذه الأفكار الحركية، وهي الســـيطرة التـــي مكنته من التوفيق في النهاية، بين ما يراه من تناقض بين الأشياء. وهو ما نجده في قصص أخرى مثل قصة (أيوب)[1] وغيرها.

الظاهرة الثانية : "الاخفاق في التوفيق بين المتضادات" على نحـــو ما نجد في غير قصة، مثل قصة الهمس[2] التي يتشابه فيـــها انعطـــاف الراوي مع انعطاف على عبد الستار في القصة السابقة، من حيث تـــأمل "المتضادات" ومحاولة التوفيق بينها وذلك بنهج فكري متوال قائم علـــى التسلسل والترابط مع اختلاف في النتيجة. فالراوي حائر بين (هو) الناصح الرشيد الذي يرمز إلى العقل، و(هي) الرامزة إلى الدنيا الحافلـــة بســـبل الإغراء والترغيب.

وقد صور الكاتب ذلك بسرد وصفي يدل على أن ثمة صراعا حـــاداً ومزمنا بين هاتين القوتين، وذلك من خلال ملاحظة الراوي : "يخطر لـــي أحيانا أن الراحة الحقيقية لا توجد إلا بزوالهما معًا : (هو) و(هي). ولكنه مجرد خاطر يعبر عن القلب إذا اشتد العنت أوادلَهم الخطـــب. خـــاطر لا

---

(١) أيوب : مجموعة الشيطان يعظ، ص٢٠٣.

(٢) مجموعة الفجر الكاذب، ص٤٤.

وزن له في الواقع. حلم يقظة أخرق. وهل تصبح الحياة حياة إلا من خلال التعامل معهما معًا؟، وهل يمكن تخيل الوجود بدونهما..."[1].

وفي ضوء إدراك الراوي لهذا الصراع المحتدم بينهما – عقد عدة حوارات ظاهرية مع (هو) يحذره فيها من (هي)، وقد دفعه توتره من التحذير المتواصل إلى اتخاذ قرار بالاستقلال عن (هو)، وبعد تنفيذ هذا القرار الذي تمثل في زواجه وإنجابه، جعله الكاتب ينعطف إلى نفسه، قاطعًا كلا من السرد الوصفي والسرد الحواري، وذلك لتأمل ما نشأ عن قراره: "وتبدى لي الزواج صيغة غريبة للتوفيق بين الحب والكراهية، بين حب الحياة وحب الموت، بين التضحية والرغبة في القتل. ولكن السفينة صارعت الأمواج حتى صرعتها ونجت من الغرق. ونال الآخرون استقلالهم كما نلنا يوما استقلالنا. لم يعد أحد منهم في حاجة إليّ. ورجعت إليّ الوحدة جارة معها أثقال العمر. ولكنني لم أستسلم للأسى. وطنت نفسي على تقبل قوانين الأشياء. وناجيت في وحدتي الرضا والسلام. ولم أقلل من قيمة المسرات الزائلة ولا من سحر التحف والأغاني، ولا حتى من جمال الأطعمة الشعبية. وإذا بي أتذكره فجأة بعد طول نسيان. وكيف لا أتذكره ما دام على قيد الحياة. وهو من جيل معمر يغبط على طول عمره وسلامة صحته. ولو كان أصابه تلف لترامت إلينا أخباره في حينها فلا شك أنه يمارس حياة طبيعية. وسيسعد برجوعي إليه مثل سعادتي وربما أكثر. وهيهات أن أنسى نواياه الطيبة ورحمته. أما عن رأيه فيّ فلا أحسبه في صالحي. ولكن كان دائما أكبر من تقصيري وأعلى. اليوم يبدو لي على حقيقته أكثر من أي عهد مضى .ثم

---

(١) السابق، ص٤٤.

إنه أقام في القرية منذ عهد بعيد ،وشد ما تهفو نفسي إلى الخضرة والهواء النقي .إنها أثمن في النهاية من أثاث بيتي وتحفه وما جمعتُ من مال وبنين .سأمضي إليه وليس في نيتي أن أعتذر أو أن أصوغ من سحر البيان جملة واحدة .سأمثل بين يديه باسما وأقول له هامسا: ها أنذا قد رجت مدفوعا بالشوق وحده، فاقض بما أنت قاض"[١].

يمور باطن الشخصية– خلال هذا الانعطاف التأملي – بحركة نشطة ذات أفكار مترابطة؛ فقد جعله الكاتب ينتقل من فكرة "التوفيق" بين المعاني ذات المشاعر المتضادة، رغبة منه في إرساء توازنه النفسي – إلى فكرة "الإحساس بالوحدة" الناشئة عن فراغه من تلبية احتياجات ذلك التوفيق، ولا سيما أن ما حققه يجيء في مرحلة تئن بـ "أثقال العمر". وتدعوه فكرة "عناده المتأصل" في رفض توجيهات الناصح الرشيد – إلى فكرة رفض الاستسلام، التي أوصلته إلى "ضرورة توطين نفسه "على تقبّل قوانين الأشياء". ولأن "الضعف الإنساني" – متأصل في النفس البشرية – فإن عناده القديم الجديد ما يلبث أن يتراجع. ولذلك يقتحم "وحدته" الحافلة بالمسرات الملهية – تفكيره في "الناصح الرشيد" الذي تذكره "فجأة بعد طول نسيان". و"إمكانية التذكر" واردة بالضرورة، لأنه مازال "على قيد الحياة" ومعمّر، وسليم الصحة، و"لا شك انه يمارس حياة طبيعية". ومادام قد اتجه بذهنه إليه على هذا النحو – فإن أفكاره ستسلط عليه داعية إياه إلى الالتقاء به في عزلته الطوعية بالقرية.

---

(١) السابق، ص٤٩

وهنا ترد على ذهنه فكرة "التأكد من أن "الناصح الرشيد" سيقابله بسعادة غامرة تفوق سعادته، نتيجة إيمانه "بنواياه الطيبة ورحمته"، وقد أسس على ذلك "اتخاذ قرار" بالرحيل إلى القرية لمقابلته وليس في نيته أن يعتذر أو "يصوغ من سحر البيان كلمة واحدة"، بل سيمثل بين يديه معلنا خضوعه واستسلامه قائلا له بهمس "ها أنا قد رجعت مدفوعًا بالشوق وحده".

فكما تلاحظ توالت الأفكار في داخل الشخصية في حركة مـوّارة، على نحو سببي، لتقدم صورة لتحولها من "الخضوع التام" لـ "هي" أو "الحياة الدنيا" – الزاخرة بالمغريات والمحرّضات – رغم "التحذير التنبيهي" المصاحب له من الناصح الرشيد – إلى "الرفض التام" لما خضع له، "والتخلّي الحاسم" عن المكتسبات المادية الباهرة التي تحيط به، واللجوء إلى هذه القوة السمحة القادرة على العفو دون حاجة إلى التصريح باعتذاره أو إظهار الأسف والندم على "ضلاله" القديم. لأن "الشوق إليه وحده" يتضمن إحساسه بالأسف، ورغبته في الاعتذار، وتكون الشخصية بذلك قد أخفقت في التوفيق بين العنصرين، حيث انحازت إلى الحياة المثالية المغايرة لماديات الحياة.

الظاهرة الثالثة : "مواجهة التناقض بين القول والفعل" : وتتمثل هذه السمة في انعطاف الكاتب إلى باطن عبد الحميد حسني في قصة (أيوب)[1] لرصد الحركة المضطربة التي يعاني منها جراء إصابته بشلل نصفي أعجزه عن تحريك ساقيه. وقد عمد الكاتب إلى هذا الانعطاف في

---

(١) مجموعة الشيطان يعظ. ص

حضور عدد من رجال الأعمال الذين هرعوا إلى زيارته بعد أن قرّر الطبيب إلزامه في فراش المرض مدة غير معلومة. وقد مهد الكاتب لهذا التقصّي الباطني "بسرد وصفي" آنيّ، و"حوار حافل بالمثيرات". أما السرد فيبدو في قوله : "كنت محورا دائرًا لكل هائل فأمسيتُ مركزه الجامد ولو إلى حين. يقبلون الجبين ويجودون بنظرات المودة والرثاء. ثم تتضارب الأقوال"[1]. وأما الحوار فقد شارك فيه الحاضرون على هذا النحو الحافل بالإثارة لباطنه المتأمل.

- لم يعد شيء على الطب بمستعص.
- أقرب مثل ابن أختي، اعتقدنا أن حال مفاصله مزمنة وهو يمشي اليوم مثل جواد السباق.
- كيف تكون لنا ليال قمرية والقمر غائب.
- اعتبرها هدنة سترجع بعدها فارس النضال المرموق.
- ولكن لا تنس أنك أهملت نصح طبيبك باستهتار غير محمود.

تمتمت :

- العمل والحياة.
- والصحة. أليس لها حق أيضا ؟ فقلت : متأففا :
- الحق أنه عقاب لا أستحقه.
- لا تعترض على قضاء الله.
- أحمده على أي حال.
- ليكن ذلك من قلبك.
- كيف لنا بإدراك حكمته.

---

(١) السابق، ص٢٠٦.

- عسى أن تكرهوا شيئا وهو خير لكم"[1].

فقد جعل الكاتب "عبد الحميد" ينسحب إلى نفسه أثناء هذه التجمع ليدير بها حواراً من نوع آخر. أجراه بباطنه الذي ينطوي على طاقات دالة، ويتسم بالترابط السببي على هذا النحو : "تتابعت الشعارات الدينية من قوم لا يحفلون من الدين إلا بقشوره. أنا مثلهم أيضا. طالما نددتُ بإلحاد أعدائنا وأنا سكران. ما أعجب أن يتبادل أناس الأكاذيب وهم يعلمون أنهم يكذبون. الأدهى من ذلك أن بعضهم لا يفطن إلى كذبه. ولم تخدعني حرارة مودتهم. زميلنا إبراهيم جندية المشلول منذ عام منذا يذكره اليوم؟. وقتنا نحن رجال الأعمال لا يتسع للوفاء. ولن أطالب الدنيا بما ليس في دستورها. إننا نقدس الوقت والنظام، وندرك تماما أبعاد حياة العمل ومقتضيات العصر، سوف يطول الرقاد غالبا حتى النهاية. إنها الوحدة بلا صديق"[2].

فقد أفصح هذا الاستبطان عن نوعية "الجمل الحوارية المتوالية" وطاقاتها الدالة؛ فهي مجرّد "شعارات" دينية لا يؤمن بها هؤلاء. وإذا كان قد "أدانهم" بهذا الوصف الذي أوحت به أقوالهم – فإنه قد عمد إلى "إدانة ذاته"، لأنه – أيضا – لم يكن يندّد بالإلحاد مثلا – إلا وهو سكران. وهو يراهم كاذبين وهو مثلهم، ويقوده الحديث عن ذلك إلى الحكم على ما أظهروه من "مودة" بالكذب والزيف، بدليل إهمالهم زميلهم المشلول منذ نحو عام. وقد ترتب على تسجيل "تقصيرهم"– فحصُ قيمة الوقت، بالنسبة لرجل الأعمال وعجزه غالبا عن آداء المجاملات الإنسانية، لأن

(١) السابق، ص٢٠٦ – ٢٠٧.
(٢) السابق، ص٢٠٧.

قصر الوقت على العمل تنظيم ضروري يمثل جوهر نجاحـــه. ولذلـك لا يتسع الوقت لرعاية زميل سقط بالمرض أو الإفلاس. وهنـــا يفكــر فـــي "الحفاوة"به الآن ويتأمل حرارة اهتمامهم به فيشعر بالتعاسة لا بـــالرضى، لأنه يجد ذلك – "رهن بشفائه" – فحفاوتـــهم مؤقتـــة وحـــرارة المـــودة والاهتمام سرعان ما تتلاشى. لأن "رقاده" سيطول غالبا حتى النهايـــة – فإنه يقدّر أن حياته ستكون خلوًا من الأصدقاء(١).

فكما نرى تتابعت أفكار عبد الحميد على جهة الاتصال أو الـــترابط السببي حيث تتصل فكرة بأخرى لتتولد عنها ثالثة تكون بدورها سببًا فـــي رابعة وهكذا – لتكشف هذه الأفكار عن مدى إحساسه بالتعاسة، ومقـــدار شعوره بالهزيمة أمام المرض الذي أعجزه، وباليأس من تجاوزه والشفاء منه. وعلى هذا النحو من الترابط السببي تمضي قصتا (نصـــف يـــوم)، و(السماء السابعة)(٢).

أما الوسيلة الثالثة، وهي : الانعطاف بصيغة المخاطب، فتتعين في أن الكاتب يجعل الشخصية الفنيـــة تبـــوح بانفعالـــها مســـتعملة صيغـــة المخاطب، تحدث بها نفسها، والشخصيات الأخـــرى التـــي تتحـــرك فـــي نطاقها، وتعمل داخل دائرتها، بغرض الإيهام "بحضور" شـــخصية أخـــرى تستمع إليها، وتنفعل بها، وتتفاعل معها، ويقصد الكـــاتب بـــهذا النـــهج إضفاء روح الإثارة على مجرى السرد الوصفي من جهة، وإضاءة معـــالم الشخصية المستبطنة من جهة أخرى، على نحو ما يظهر فـــي قصـــص

(١) نصف يوم / الفجر الكاذب. ص ٣١
(٢) السماء السابعة / الحب فوق هضبة الهرم، ص٩٥ – ١٤٣

(نور القمر)، و(آخر الليل)، و(علمني الدهر) وغيرهـــا.. وتعكـس هـذه القصص ثلاثة أشكال.

الشكل الأول : "التصميم الإرادي" لدى الشـخصية الفنيـة لبلـوغ هدف تسعى لإنجازه وترغب في تحقيقه.. ففي قصة (نور القمر)[1] يتعلق (أنور عزمي) بالمغنية الجميلة (نور القمر)، التي استحوذت على فكـــره وقلبه عندما شاهدها واستمع إلى صوتها صدفة بكازينو (الواق الـــواق). وقد اعترف بصيغة سردية ذات ضمير متكلم بهذا الحب، وذلــك بقولـه: "عرفت الحب لأول مرة في حياتي"[2]، وقوله: "أشار على العقل بأن أقتلـع فكرتها من نفسي المعذبة. ولكن ليس للعقل صوت يســـمع فـــي ضجـــة أحاديث الهوى، وصخب أمواجه العاتية، وأزير أعاصيره الهوج"[3].

وقد دفعه هذا الحب المقتحم إلى السعي للاستئثار بها، فدخل فـــي "حوار سردي توليدي" مع "حمودة" جرسون الكازينو، ليسهل له مقابلـــة (نور القمر)، لإبداء إعجابه بها والتعرف عليها، ففاجأه باســـتحالة هـــذه المحاولة، أو استحالة هذه المقابلة. "قال حمودة

- ممنوع.. فتساءلت بحدة.
- من صاحب هذا الأمر السخيف ؟
- أصحاب الشأن في الكازينو. وما أنا إلا عبد مأمور"[4].

---

(١) نور القمر / الحب فوق هضبة الهرم، ص

(٢) السابق، ص

(٣) السابق، ص

(٤) السابق، ص١٠

وقد اقترح عليه حلا وسطا وهو أن يبلغها إعجابه بها دون أن يشعر فتوة الكازينو "سنجة الترام"، حاميها وحارسها المدافع عنها ضد كل من يحاول الاقتراب منها قبل الغناء وأثناءه وبعده :

- إذن فعليك أن تبلغها إعجابي. ولكن حمودة أدهشه باعتذاره. قائلا:

- ولا هذا.

- أمر غريب !

- ما باليد حيلة.

- لماذا لا تفعل كما تفعل الراقصة وجوقتها. فقال وهو يحني رأسه :

- الراقصة وجوقتها تحت أمرك"[1].

فكل من السرد الواصف لاعترافه بحب نور القمر، و"السرد الحواري الواصف لصعوبة الوصول إليها والاستحواذ عليها" – قد أحدث في نفسه توترا بالغا يدعو إلى "استبطانه" للوقوف على طبيعة "ردّ الفعل النفسي" تجاه هذا "الحظر التحذيري" الذي يسرى في عبارات حواره مع حموده الجرسون. ومحاولته تجاوز الإحساس به لكي لا يتمكن منه فيتضاءل اهتمامه بهذه المغنية الباهرة، كما يدعونا هذا التوتر إلى "استبطانه" للتعرف على تقييم محاولته إزاء هذا الحظر القهري؛ وهو التقييم الذي صاغه بصيغة المخاطب هكذا : "إن هي إلا جولة أولى خاسرة ولكنها ليست كل شيء. الطريق طويل والزمن طويل. ها هو صوتك الحنون يتسرب إلى أعماقي معطرا بالفتنة، وليس بيني وبينك إلا

(١) السابق، ص١١ – ١٢.

خطوات. لو كان لي أنف كلب لشممت أنفاسك، لو كان لك قلب لركزت بصرك على عابدك، ولو أعيتني السبل المادية في الوصول إليك، فثمة قوة الحب ستصنع معجزة فائقة للعقل في الوصول إليك هازئة بأعين الحراس"[1].

فقد كشف هذا الاستبطان– كما نرى – عن "حركة الحديث الداخلي" الذي عمد فيه الكاتب إلى تأديته بلونين من الأداء اللغوي – عكسا لحظة شعورية واحدة – ذلك أنه جمع بين حديث أنور عزمي "عن نفسه"، و"عن نور القمر"، وحديثه إليها دون تمهيد أو تنبيه مطبقا بذلك طريقة "الالتفات البلاغي"، الذي تحدث عنه النقاد العرب، ونجد ظلاله في المصطلح الغربي الحديث "المونولوج الداخلي". كما أنه أجرى هذا الاستنباط على نحو من "السلبية" أو "الترابط التبريري" القائم على جزئيات مترابطة أو وحدات شعورية متصلة تندرج تحت ما يمكن أن نسميه بـ "التوقف الاحتياجي"، أي توقف فكرة على فكرة أخرى سابقة، تتوقف عليها فكرة لاحقة لها، فأنور عزمي – لم يستشعر اليأس من الالتقاء بنور القمر، بدليل اعتقاده بأن خسارة المحاولة أو الجولة الأولى لا تعني اليأس من تكرراها. وقد ترتب على هذا الاعتقاد إدراكه بأن الأمل في الاستحواذ على نور القمر يظل قائما وقابلا للتحقيق بقوة. وما دام أمله على هذا النحو من القوة فإن إحساسه بصوتها الحنون ينساب في أعماقه – يظل متقدا، واعترافه بأنه عابد يتعبّد في محراب حبها – يبقى مستمرا ومتقدما دون تراجع. ثم ينتقل إلى فكرة أخرى ذات صلة بالسابقة وهي أنه إذا أعاقته "السّبل المادية" عن الوصول إليها – فإن قوة الحب المستعرة في قلبه قادرة على

(١) السابق، ص١١.

صنع معجزة فائقة للعقل ستمكنه من الاستحواذ عليها. فهذا "التفكير التوقفي" بذهن أنور عزمي- كما نلاحظ- يسم هذا المقطع من القصة بسمة "الترابط المنطقي المتزن".

وأما الشكل الثاني فهو: "قوة الاستحضار"، القادرة على الكشف المثيرة للبوح، كما في قصة (آخر الليل)[1]، حيث عمد الكاتب إلى "وقف السّرد بصيغة الغائب في بعض مواضعها ليعبر بصيغة الخطاب تعبيرا بوْحيا تبدو خلاله معالم الشخصية مبرأة من الغموض. ذلك أنه جرد من الشخصية المركزية شخصا آخر أطلق عليه وصف "الرجل الذي صاحبه يوما مثل ظله"[2]، ثم عمد إلى استدعائه بقوله : "من الحجود ألا يزوره ليعزيه بكلمتين"[3]. وعندئذ يستبطن الكاتب الشخصية المركزية المهمومة بظلم الأسرة والمجتمع لمجرد أنه أراد أن يعيش حرا، ويجاوز النمط الحياتي المألوف، فتفنن أخواه في إيذائه والإضرار به إلى حد التآمر باستصدار حكم قضائي بالحجر عليه لمنعه من التصرف في ماله وعقاراته التي ورثها عن والديه، ومن ثم واجه هذا الظلم بطرق متنوعة قصد بها التشهير بأخويه. يقول الرجل مخاطبا نفسه : "خلعت البدلة يا بطل واستبدلت بها جلبابا أزرق، واقتنيت عربة يد وسرحت ببطيخ في مجالهم الحيوى، وعلى مرأى من الذاهب والجائي. وارتعدت منهم المفاصل، وساقوا عليك الأهل والأصدقاء، ولكنك صمدت صمود الأبطال، واضطروا في النهاية أن يتجاهلوك متظاهرين باللامبالاة فتماديت في

---

(١) آخر الليل / التنظيم السري. مكتبة مصر ط (١) ١٩٨٤ ص٢٠٢.

(٢) السابق، ص٢٠٤.

(٣) السابق، ص٢٠٦.

التحدّي، وقضيت لياليك في غُرز عرب المحمدي يا فارس الفرسان وضارب الدنيا بنعلك. وحتى يُتاح لي لقاؤك تقبل على البعْد إعجابي وتقديري. أما أنت يا نوسة، يا سليلة الشرف، وكنز الجمال والفتنة – فحسبنا تعذيبًا لأنفسنا، الدلال له حدّ أو هذا ما ينبغي له. اخترتك من بين آلاف من كريمات الأسر العريقة، ولم أخترك للأسباب التي يجري وراءها الجشعون. لا لأصلك الطيب أو أخلاقك الكريمة، أو تعليمك الراقي، ولكن اخترتك من أجل الحقيقة السافرة؛ عينيك اللوزتين السوداوين بكحلهما الرباني. وصدرك الملهم، وخلفيتك التي تجلّ عن الوصف. ما يجوز أن نفترق بعد اليوم دقيقة واحدة يا زينة نساء الأرض. ضاع منا وقت طويل بلا طائل. وضياعة كفر بالنعمة. إني قادم يا نوسة، فارجعي إلى قسمتك ونصيبك. فإن جميع طلباتك مستجابة[١].

فقد أراد الكاتب بهذا "الاستبطان" أن يكشف عن ذكريات الرجل المهموم، تجاه ظلم أسرته له، وعدم اكتراث الناس به، بهدف هو تقديم "صرخة احتجاجية". مضادة لما وقع عليه. وقد اشتملت هذه الصرخة على أفكار ذات ترابط سببي يتيح للمتلقي تقبل العلاقة الكائنة فيها. فثمة فكرة." التصرّف الاستفزازي" الصادر عن الرجل / المخاطب، حيث تحوّل إلى مجرد بائع بطيخ جوّال بعربة يد، لإحراج أخويه، وقد تولّدت عن هذه الفكرة – أخرى تتعلق بانعكاس تصرّفه الاستفزازي على حركة أخويه، فقد واجهاه أولاً بالإيجاب حيث أصيبوا بالفزع، ثم واجهاه بالتحدّي القائم على الإهمال والتجاهل. وقد نشأ عن ذلك قبوله التحدّي؛ فتمادى في

(١) السابق، ص٢٠٦ ، ٢٠٧.

احتجاجه رافضا تدخل الأهل والأصدقاء، ومطوّرًا تحدّيـــه، بـأن جــاهر بتعاطي المخدرات في "غُرز" المحمدي، ولكـــي يضـاعف مــن "ثنائيـة الاحتجاج والتحدي" استنهض قدراته "بالالتفات" إلى "فارس الفرســـان"(١) يناديه ليبثه إعجابه وتقديره لجرأته في مواجهة الدنيا الزائلة. وقـد زادت هذه الالتفاتة من احتجاجه فعمد إلى التفات آخر فناشد "توسة" صاحبتــــه القديمة الرجوع إليه لبناء حياة مشتركة يدفع بها قسوة الإهمال والتشرد.

ويلاحظ أن هذه الانتقالات الفكرية التي جرت في باطن الرجـل – توحي بأمرين؛ الأول هو "منطقية الحركة النشطة لهذه الانتقالات" بحكـم انتقال ذهن الرجل المحتج من فكرة إلى أخرى انتقالاً معللا كمــا رأينــا، فالإحساس بالحرية قاده إلى تصرف أدى به إلى ردّ فعل أخويــه، فدفعــه ذلك إلى التمادي في احتجاجه، فاستعدي قوة "الفــارس" و"حـب توســه" لإزاحة همومه المستحكمة، وتعزيز قدرته على مواصلة العناد الذي تمثـل في استحمامه آخر الليل في النهر، وهو يغني بصوت كــالخوار: "البحـر بيضحك ليه"، وفي نومه فوق الأريكة على الطوار ليتصاعد شخيره مثـل نقيق الضفدع"(٢). والأمر الثاني هو: إشعار المتلقي بحضور الشـــخصية حضورًا قويا وفعالاً. فضمير "المخاطب" في هذا الانعطـــاف – ليـس إلا صوتا إضافيا يتسم بسمات الحدّة الآمرة والفوقية المتسلطة. لأنه – كمــا نلاحظ – يملي على الذات المعانية أو الذوات الأخرى – ما اقتضى مــن أفعال، وما يستجدّ من أعمال وهو ما يناسب "الاستحضار" الــذي صنعــه المؤلف عن طريق الانعطاف إلى باطن هذه الشخصية.

(١) المراد به : نفسه أو كل ما يبدى عدم اكتراثه بمعالم الدنيا.

(٢) السابق، ص٢٠٨.

وأما الشكل الثالث فهو : حركية الإحساس بـــالتحول الضـــروري والنهاية الحتمية" ويتعين هذا الشكل في قصة (علمني الدهـــر)[1]. فقــد بدأها الكاتب بسرد. وصفي آنيّ وظف له صيغة "المتكلم"، يحدّد به علاقـة رجل كهل بشقة شغلها زمنا ويوشك على تسليمها لصاحبة العمارة، إيذانا بمغادرة المدينة امتثالاً لنصيحة طبيبه المعالج : "آن لنا أن نرحل. نصـح الطبيب بذلك. وإذا نصح الطبيب وجبت الطاعة. كانت إقامة طيبة، وشـقة أنيقة، وموقعًا حسنا. وهيهات أن أنسى صاحبة العمارة الشـابة. نورهـا سابغ وإنسانيتها مباركة. أكلنا وشربنا. وربحنا في كل موضع صديقـا أو صديقة، وسمعنا من الأغاني ما يطرب. وربحنا من المال ما يكفي. ولكـن الطبيب قال : إن الجولم يعد يناسب الصحة فما الحيلة؟"[2].

كما يحدّد بهذا السرّد صدمته في إهمال معارفه وأصدقائه وجيرانه له، فلم يهرع أحد منهم إلى وداعه. يقول : "الحق انحرف الواقـــع عـن الأماني الحارة دون ما توقعتُ بكثير. شغلتهم الشواغل وأسـفاه"[3]. ثـم يرفد الكاتب هذا السرد بسرد حواري عقده بين الرجل وصاحبة العمـارة الشابة ذات النور السابغ والإنسانية المباركة – مصحوب بسرد انعطـافي بضمير المتكلم يشير إلى انشغالها هي الأخرى بمن سـيحل مكانـه فـي الشقة عقب مغادرته لها. يبوح الرجل قائلا : "وفي آخر يـوم لـي فـي الشقة أستأذنتني صاحبة العمارة في تبييض الشقة للساكن الجديد. قالت :

- لابد من الرعاية.

---

(١) ملحق الأهرام الأدبي عدد ١٠/١٢/١٩٩٣، ص١.

(٢) السابق، ص١

(٣) السابق، ص١.

أزعجني ذلك بعض الشيء. وسادت الفوضى آخر يوم لي في المســـكن، ولكني انتحل العذر حتى لمن لا عذر له. وقلت مجاملاً :

- للساكن الجديد حقوق. ولا أنسى أنني كنت يوما ساكنا جديــدًا، ألا تذكرين؟

وأزعجني أكثر تخلف الجيران والأحباب. كثيرون هم الذين ينسون واجباتهم نحو أنفسهم فما بالك نحو الآخرين؟

واستثنى صاحبة العمارة وهي تراقب العمال قائلة :

- ثق من أنك لن تغيب عن خواطرنا.

ولكنها شغلت بالقادمين حتى قبل قدومهم"[1].

وهنا يعمد الكاتب إلى توظيف صيغة المخاطب في سرد انعطـــافي، يخاطب به المرأة الشابة وكأنها حاضرة أمامه ليدل بذلك على اســــتمرار وجودها ودوام حضورها أمام عينيه، وإحساسه بها في كل مشهد يــــراه، وفي كل خاطرة تخطر بذهنه. يقول الرجل مخاطبا المرأة الشابة وكأنـــــها حاضرة أمامه "آه ياسيدتي. كانت لنا أيام في غاية الجمال. وقد سعيتُ من جانبي للزواج منك. ولكنك بخلاف المتوقَّع فضلت الصداقة على الـــزواج. أفهمتنى أن الزواج لا يوافق ظروفك بحال، وأنه كتب عليك أن تبقى كمـــا أنت. والحق أنني وجدتُ في بيتك العوض عن كل شيء أملكه. ورضيـــتُ بقسمتي دون تذمّر. ولم أضن عليك بشيء أملكه. وتلقينــــا مـــن حظنـــا السعيد رحمة وسرورا، فلم فترت عواطفك عند الوداع ؟ ! "[2].

يستهدف هذا السرد الانعطافي – الكشف عن قوة اكتراثه" بصاحبة العمارة التي توحي عبارات الرجل عنها بأنها "الحياة الدنيا". ولم لا يكون

(١) السابق، ص١.

(٢) السابق، ص١

مكترثا شغوفا بها، ومحبا لذكرياته معها ؟ فقد أمدّته بالسعادة وأشـــعرته بجمال الأشياء. ولأنها "الحياة الدنيا" فقد استحال اقترانه بها بزواج أبـديّ موثّق. واستبدلت المرأة فكرة الزواج منها بصداقة حرّة تخليها من أيـــة مسئولية تجاه أحد. فقد كُتب عليها أن تبقي كما هي بغـير انتمــاء إلــى شخص محدّد – ولذلك رضى الرجل بقسمته "دون تذمّـــر" ودون "بُخـــل".

وإذا كان هذا حالها فإنه يكون من المتوقع أن تتحوّل المرأة بسرعة إلــى من يملك عطاءً أكبر، مهملة سواه. أي أنه مطلوب ممن يهواها ويرغـب في العيش بمجالها أن تتواصل قوة عطائه، فإذا ضعفت وفـــترت همتــه بسبب مرض معجز، أو توقفت بموت وشيك – فإنها ســـتمنح صداقتــها الحرّة للقادر على مدّها بالقوة العطائية. وهذا يفسّر سرّ فتور عواطفـــها تجاه الرجل الموشك على الرحيل، كما يفسّر مدى احتفائها بالقادم الجديـد الذي بدت عيناه له "تتألقان فرحًا كأنما هو مقبل على الجنة ونعيمـــها"[1]، كما يفسّر الحديث الذي وجهه الرجل إلى المرأة الدنيا مســـتخدما صيغـــة الخطاب الاستحضارية : "وثمة عتاب يا ست الستات. كنتُ عندك فرخـــة بكشك حتى حلّ بي المرض. ثم جاءت العادة، لعـــن الله العــادة. وخفـتُ التغيير من ناحيتك وقد حصل. تهادي لطيفا مغلفا باللباقة مثل حلوى كذبة إبريل، وبطيئا مثل النقاط المنسربة من صنبور غـــير محكـــم الإغـــلاق". فالصيغة كما ترى تشتمل على عتاب" هذه المرأة / الدنيا، لأنها ســـرعان ما اهتمت بالوافد الجديد وعنيت به، لكونه– فيما بدا قادرًا علـــى عطـــاء أكثر، يتوافق مع شبابها المتجدد الموفور. وهي – كما أدرك – لا تعترف بالضعفاء أو المرضى أو الموشكين على الموت. وقد دفعه هـــذا "الإدراك"

(١) السابق، ص١.

إلى "التسليم" بتحولها أو تغيرّها دون اعتراض؛ لأنه كان يتوقع حدوثــه. لقد حدث التحول، و"حصل" التغيّر رغم تغليفه بمظاهر "اللباقة" و"الرقّــة" و"البطء" ولكنه لم يمنع – رغم هذا التوقع – إحساسه النشــط بالحســرة على الحال التي منى بها أخيرًا، وبالتحسّر على تلك الأيام الجميلة التــي قضاها في مجال هذه المرأة / الدنيا الباهرة، التي نعم بمودّتها وحنانها.

ويلاحظ أن تقديم باطن الرجل أو استبطانه جاء متســما بالــهدوء المرتكز على توازن انفعاله بالتحول وذلك لإيمانه بحتميته، كمــا اتّسـم بتنقل ذهنه على نحو مترابط نتيجة هذا التوازن، ذلك أن الكاتب قد حرص على أن يكون هذا "التنقّل" – خاضعا للسببية التي لا يجد فيها المتلقــي أو معها أية صعوبة في "متابعة" القصّ أو "ملاحقة النموّ" الشــعوري لــدى الرجل، ومن ثم يتحقق "الاقتناع" معه بأن رحلته مع المرأة / الدنيا قد آن لها أن تتوقف وتنتهي وتتلاشى، وأن ذلك لا يستدعي اعتراضا "فالأمر لله من قبل ومن بعد"[1]، بل يستدعي الحمد والثناء، والإشادة بإقامتــه فــي شقة صاحبة العمارة. وليس أمامه إلا الاعتراف ببوح باطني "وقلتُ فــي باطني : من الإنصاف أن أذكر أنها إقامة جميلة وأنها تستحق الشكر"[2].

---

(١) السابق، ص١.

(٢) السابق، ص١.

المبحث الثاني
الانعطاف لوصف الباطن المراوغ

المبحث الثاني

الانعطاف لوصف الباطن المراوغ

عنى نجيب محفوظ في عدد غير قليل من القصص المتوسطة والقصيرة بوصف ما يعتمل في باطن الشخصية من "حركة مضطربة"، لا تخضع جزئياتها للترابط السببي، أو "التوقف الاحتياجي" الذي لاحظناه في المبحث السابق... ويمكن أن يتخذ باطن الشخصية حينئذ وصف "الباطن المراوغ"، الذي يراوغ التعبير عنه – المتلقى له أثناء التلقّي.. إذ عليه أن يتابع هذه المراوغة الأدائية ويصبر عليها حتى يتمكن من الكشف عن دلالاتها النفسية. ويتجلى ذلك في قصص: أيوب، والرجل الثاني، والسماء السابعة، ورسالة، وأهل الهوى، وممر البستان، ويرغب في النوم، وعودة القرين، والعودة.

فانعطاف الكاتب إلى باطن الشخصية الفنية يأتي عقب أداء سردي، باعتبار أن هذا الانعطاف "مساندة" ذات أفكار مراوغة، تقتضي من الفاحص بيان دلالة هذه الأفكار، والكشف عن مغزاها النفسي.

والواقع أن عناية الكاتب "بالاستبطان" على هذا النحو الحركي – الأداء القصصي من أسلوب تيار الوعي Streem of consciousness

الذي يعنى بانسياب التجارب النفسية داخل الإنسان، ورصده حركة التفكير التلقائية التي "لا تخضع لمنطق معين، ولا لنظام تتابع خاص"[1].

ولئن آثر نجيب محفوظ هذا التكنيك الفني النفسي لقطع السرد الوصفي الخارجي – فإنه قصد به توجيه رسالة صامتة من خلال الشخصيات المركزية المستبطنة – في هذه القصص – إلى المتلقي يتم بواسطتها الإيحاء Hetero suggestion بأن أفكار كل شخصية منها قد تداخلت واختلطت وتشابكت في ذهنها نتيجة الضغوط الثقيلة، الخارجية التي يتضمنها الأداء السردي الواصف لحركتها النامية، وبأن هذه الضغوط قد أفلحت في إحداث انفعال Passion بداخلها.

وفي هذا الإجراء الفني – لا تخضع الشخصية المستبطنة للتسلسل أو الترتيب الزمني الذي يقترن بالعالم الخارجي للشخصية، بل إن "العملية الذهنية" التي تنشط فيها "لا تتبع نظاما زمنيا"[2]، لأن ترتيب الأفكار والمعاني يكون بحسب انثيالها على ذهن الشخصية. وحول هذا المعنى تقول الروائية الإنجليزية فيرجينيا وولف : "دعنا نسجل الذرات وقت سقوطها على الذهن بالترتيب الذي تسقط به.. ودعنا نتتبع النظام الذي

(١) ينظر : د. عبد الحكيم حسان، مقدمة مجموعة الجرح لحسن البنداري ط(١)، لجنة النشر للجامعيين ١٩٧١م، ص٣، ومجدي وهبة : معجم المصطلحات العربية، بيروت ط(٢) ١٩٨٤، وروبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة. ترجمة د. محمود الربيعي، دار المعارف ط (١) ١٩٧٥، ود. حسن البنداري، فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ، ط (٢)، الانجلو ١٩٨٨، ص٢٩٢.

(٢) تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص٩٩

يتركه أي منظر أو تتركه أية حادثه على الوعي مهما كان هذا النظام غير متصل وغير مترابط من حيث الظاهر"(١).

ونستخلص من هذا النص أن وعي الشخصية لا يسير بمقتضى زمن ميكانيكي منظم، لأنه في هذا الباطن : يتحرك زمن الحادث إلى الإمام وإلى الخلف، والعكس، ويتم "خلط الماضي بالحاضر والمستقبل"(٢)، وبعبارة أخرى ليست بعيدة عن سابقتها لكنها أكثر تحديدا : إن زمن الحوادث في باطن الشخصية الفنية يتحرك من "الماضي إلى الحاضر أو العكس، ومن الحاضر والماضي إلى المستقبل"(٣).

ويشتمل الانعطاف الفني إلى دواخل الشخصيات المركزية في القصص التي أشرنا إليها منذ قليل – يشتمل على صورتين للانعطاف وهما : "الانعطاف لبيان "الحركة المتسائلة" ودلالاتها الفكرية والفنية، والانعطاف لعرض "الصخب الشعوري".

أما الصورة الأولى وهي "الانعطاف لبيان الحركة المتسائلة" فنجدها في قصص : أيوب، والرجل الثاني، ونصف يوم وغيرها. حيث كشف الانعطاف عن دلالات الأسئلة التي ترددت في باطن الشخصية، في طبعها بطابع الحيرة، والاحتياج إلى الاستقرار النفسي. وتتسم قصص هذه الصورة بسمات ثلاث هي: "التساؤل الدال على التحدي"، و"توقع المصير الحتمي" و"الإحساس الحاد بالتحول".

---

(١) السابق، ص ١٠٠.

(٢) د. طه محمود طه : القصة في الأدب الإنجليزي، الدار القومية (١)، ٦٦، ص٢٠٥.

(٣) د. نبيلة إبراهيم : نقد الرواية (اللغة في العمل القصصي) مكتبة غريب (د.ت)، ص١٧.

أما السمة الأولى: فيندرج تحتها مواضع من قصـــة (أيـوب)[1]. ففيها يوظف الكاتب السرد الوصفي الخارجي على لســان عبـد الحميـد حسني المصاب بشلل نصفي مبينا بهذا السرد تــأثير صدمــة "المــرض العضوي" في نظام حياته، وكيف أن نظاما. جديدا وجب عليه أن يتبعـه. وفي مقدمة مفرداته "الانتظار الصبور" لوقع الأحداث عليه، لا المبــادرة بصنعها كما كان يحدث قبل المرض. ولذلك جعله الكاتب يتساءل بأســى : "متى أقترن حقا بالحياة الجديدة"[2]، وهنا يبوح الرجل مفضيا بإحساســه على هذا النحو : "العادة تحتوي المصيبة فتمتص حرارتها. شغل وفيــق بالمكتب ولكنه يلقاني يوميا أكثر من مرة. أفكار ونبيلة يــترددان علــى النادي من آن لآن ويستقبلان الصديقات، ولكنهما يمضيان جانبي وقتــا لا يستهان به. زيارات الأصدقاء تقل يوما عن يوم. التليفــون يحــل محــل الزيارة كثيرا، واختفى الناس تماما كأنما لم ألقهم إلا في إحدى محطـــات السفر. وحدي أكثر ساعات النهار والليل"[3].

في هذا البوح السردي تتوالى – كما نلاحظ – مثيرات خارجيـــة، تواليا مؤثرا. على نفس الرجل المريض. وتنحصر في "انشــغال" أفــراد أسرته أغلب الوقت. كُلٌ في عالمه. و"قلّة الزيارات"، و"الاكتفاء بالاتصــال التليفوني"، و"اختفاء المعارف والأصدقاء، تماما"، و"الشــعور بــالوحدة" نتيجة هذا كله. ويكون عليه أن يعتاد ذلك ويألفه، لا ســيما أن حــرارة المصيبة تمتصّ تدريجيّا بالتعوّد على استمرار المرض. ولكن عبد الحميد ليس ممن يقبلون الاستسلام بسهولة، فهو يمتلك "ذهنا نشــطا" لا يحــدّه

---

(١) أيوب / الشيطان يعظ ص ٢٠٢

(٢) السابق، ص٢٠٩.

(٣) السابق، ص٢٠٩.

مرض ولا يضعفه وَهَن، يساعد على هذا النشاط "عزلته" أغلب ساعات النهار والليل.

وقد عمد الكاتب إلى رصد هذا النشاط الذهني الذي بدا في حالة من الاضطراب الحافل بالتساؤلات المتوترة، وذلك من خلال بوح باطني على هذا النحو : "أسمعُ، أشاهدُ، أقرأ، أتصبّر، متى تشملني العادة بسحرها العطوف؟ متى يخلصني أنس التلفزيون والراديو والفكر من الوحشة ؟ متى تعوضني عن السوق والرحلات والسهرات ؟. متى أنسى عالم السحرة الحائزين لخاتم سليمان ؟ متى أنسى إلهام المال المفعم بالسيادة ؟ ألا يكفي أن يحظى وفيق بالحيويّة والنشاط ؟ ألا يكفي أن تضيء أفكار ونبيلة غشاء المجتمع الحريري وتقتنيان كل ثمين وجميل ؟. عجيبة الحياة ! مخيفة الحياة، محيرّة الحياة؟"(١).

تظهر هذه الانعطافة المتعامدة على السرد الوصفي الظاهري – أن باطن عبد الحميد أو ذهنه يمور بأفكار ذات صور متنوعة ومتلاحقة، ومؤطّرة بأزمنة ذات صيغ متعددة مختلفة، بسبب إحساسه بضغوط كثيرة؛ ففي ذهنه نقف على أفعال حركية ناجمة عن طاقة "التصبّر" أو التحمل وهي : "الاستماع، والمشاهدة، والقراءة، وتتسم بالانفصال والتمايز. فثمة وقت للاستماع، وآخر للمشاهدة وثالث للقراءة أو الاطلاع، وإن كانت جميعا تندرج تحت زمن واحد وهو الحال أو المضارع. ثم ينتقل ذهنه فجأة إلى فعل حركيّ آخر يختص "بالأمل" في أن تتبدد حاله اليائسة بتقبل الأمر الواقع أو التعوّد عليه.

---

(١) السابق، ص٢٠٩

ولكن الكاتب آثر أن يكون هذا الفعل / الأمل في إطار "تســـــاؤلي" متوال ذى طاقة "صاخبة" بباطن "عبد الحميد"؛ فثمة تساؤل أول بصيغـــــة "متى" – الدالة على الزمن المستقبل، عن أمله في أن تقبل هذه المحنـــــة نتيجة التعوّد عليها والتآلف معها، وهو ينتظر أن يتحقق هذا الأمل فـــي المستقبل القريب، وثمة تساؤل ثان بنفس الصيغة (متى) عن أمنيته فـــي التحرّر من الوحشة مستقبلا بوسائل المشاهدة والاستماع والتفكير، وثمـة تساؤل ثالث بذات الصيغة عن تسوقه إلى أن تعوضه "عادة تقبّل المرض" عن الحركة الخارجية النشطة في "السوق" و"خـــلال الرحـــلات" و"أثنـــاء السهرات" ويعقب على ذلك بتساؤل رابع بالصيغة نفسها عن رغبته فـــي أن ينسى ذكرياته عن صفات "المهارة" و"الخدمه" و"القدرة الفائقة علـــى تحقيق المستحيل" باعتبارها خبرات ما تزال تلحّ على ذاكرته. ويعزّز هذه الرغبة بتساؤل خامس عن تلهفه على نسيان ذكرياته عن طاقته النشـطة لجمع المال، التي كم ألهمته بعظائم القرارات، وجعلتـــه ينعـم بالســـيادة والسيطرة.

ومن البين أن هذه التساؤلات الخمســـة التـــي دارت فـــي بـــاطن عبدالحميد، قد أداها عبد الحميد بزمنيـــن مختلفيـــن؛ فالثلاثـــة الأولـــى تستهدف "المستقبل" حيث نشد الرجل في إطار رغباته وآماله زوال الآثار الناشئة عن إصابته بالشلل، وأما السؤالان الرابع والخـــامس – فإنـــهما ينصبّان على "الزمن الماضي"، إذ أراد عبد الحميـــد أن ينســـى ذكريـــات أصبح إلحاحها على ذهنه بشكلٍ ضغطا نفسيا مضاعفا.

إن احتواء الانعطافة على هذين الزمنين المختلفين– قد كشـــف – كما نلاحظ – عن قدر غير قليل من "التوتّر الحركي" في باطن الرجل، مـــا

يلبث – التوتر الحركي – أن يزداد بتوالي سؤالين بصيغتين تغايران زمنيا الصيغ الثلاث المتقدمة، وتختلفان عنها في الصورة أو البنيـــة، فقـد دلّ الزمن في كل منهما على الحاضر، وتكونت بنيتاهما من (الهمزة المقرونة بـ لا) وهما : (ألا يكفي أن يحظى وفيق..) و(ألا يكفي أن تضيء أفكـار ونبيلة المجتمع الحريري)، ويعكس السؤالان بهذه الصورة تفكيره الآنيّ. سواء في حركة "وفيق" الذي يتولّـى الآن مهمّـة تسـيير دفـة العمـل بمجموعة شركاته، أو في إحساسه بالرضا عن الحركة الحاضرة لزوجتـه وابنته في المشاركة الاجتماعية – خـارج المـنزل – واقتنـاء الثميـن والجميل من الأشياء. والمؤكد أن دلالة السؤالين على الزمن الحـاضر – يثرى "التوتّر" الباطني ويضاعف منه. وكيف لا يتم ذلـك وبـاطن عبـد الحميد يمور بالتساؤلات المستقبلية، والماضية، والحاضرة علـى جهـة التوالي والتتابع ؟. وقد أثاره هذا التوالي النوعي وأبقى علـى مشـاعره المتوترة لتمتد إلى الحياة عامة، وذلك ببوحه في نهاية هـذا المقطـع : "عجيبة الحياة، مخيفة الحياة، محيرة الحياة".

وتكمن السمة الثانية وهي : (توقع المصـير المحتـوم) – فـي انعطاف الكاتب في قصة (الرحيل الثاني) – إلى باطن "شـطا الحجـري"، الذي بدا مهمومًا بسبب قرار حاسم أصدره المعلم "موجود الديناري"، بأن يعهد إليه بمهمة غريبة وهي : "أن يعثر على أجمل بنت في الحارة، ثـم يذكرها له"[1]. ثم يشرع في "مغازلتها"[2]، لأنه يريد أن يتحقق من مـدى

---

(١) الشيطان يعظ : ص١٠

(٢) السابق، ص١٦

انتمائها إليه وارتباطها به واستحقاقها له لتكون زوجــة فــي المســتقبل القريب. إذ هي خطيبته. وما لبث شطا بعد لقائه الأول بالفتاة أن شغل بها فأحبها وأحبته". فاستشعر شطا الهم لأنه بذلك يكون قد خان المعلم، حيث انحرف بحبّه عن المهمة. وقد عمد الكاتب إلى تحديد هذا المأزق بســـرد وصفي هكذا : "وبانتهاء اللقاء الأول انعقدت سحب التعاسة فوق رأســـه. وقع في حفرة لم يقدر مدى عمقها من قبل. غـــزا صدقـــها وشـــجاعتها وبراءتها. صدقته تماما. وهبته قلبها النابض. وضعت مصيرها بين يديه، دهمته أيضا استجابتها غير المتوقعة"(١).

ويبدو أن الكاتب أراد أن يعمق إحساسنا بالموقف الحـــرج الـــذي وضع فيه "شطا الحجري"، فعمد إلى "الانعطاف الباطني" بوصفه وســـيلة إسناد للسّرد الوصفي، ليرينا مقدار معاناته بسبب هذا الموقـــف : "هالـــه الدور القذر الذي يمثله بمهارة فائقة. ألم يخش لحظات من جانب معلمـــه العبث؟ ها هو يعبث بالطهارة والبراءة. لماذا ؟، من أجل أن يعتلي الموقع الرفيع الثاني في جماعته، أيهون عليه حقا أن يتمّ مهمته فيدفع بـــالبنت إلى الهاوية؟ كلا .. لم يكن يوما من أهـــل ذاك المنحـــدر، ومـــا أغـــراه بالانضمام إلى جماعة المعلم إلا استزادة من الشرف. وهيهات أن ينســـى نظراتها المحبة الواثقة، ولاصوتها العذب وهي تتمتم : "ليكن". هل يبيـــع ذلك كله من أجل مهمة غامضة كلفه بها رجل عظيم حقا. ولكنه معـــروف بأطواره المحيرّة"(٢).

---

(١) السابق، ص١٩

(٢) السابق، ص١٩ ، ٢٠.

فقد أظهر هذا الانعطاف أن "شطا الحجري" ناقم على نفسه لقبوله القيام بهذه المهمة التي ستؤدي به إلى الأخطار. وقد دفعه ذلك إلى طرح عدة أسئلة هي صدى لهذه النقمة، ومصوغة بصيغ زمنية مختلفة تدل على الحركة المتوترة بباطنه، وعلى نشاط مشاعر نشطة متنوعة؛ فالسؤال "ألم يخش.."؟ يشير إلى أن ثمة خشية قد تمت في الماضي البعيد أو القريب من عبث قد يصدره معلمه. وهذا يعني أنه كان يتوقع حدوث هذا العبث من حين لآخر. وحين اكتشف أنه قد صار "أداة المعلم العابثة" بقبول المهمة الغريبة – وهي اختبار مدى ارتباط الفتاة الجميلة بخطيبها المعلم موجود الديناري – عنّف نفسه بسؤال آني عن سبب عبثه هو الآن ببراءة هذه الجميلة وطهارتها بعد أن منحته قلبها الذي لم تمنحه أبدًا لمعلمه. لقد صار شطا أمام نفسه عابثا كالمعلم. إن هذا التساؤل ليس سوى عتاب شديد لخداع هذه الفتاة الآن على الأقل، يطلب تفسيرا أو تعليلا منه الآن أيضا. لقد جاء هذا التفسير من جانبه أو من إملاء نفسه التي صارحته بأن قبوله بهذا العبث ناشئ عن طموحه في احتلال الموقع الرفيع في المستقبل – بعد المعلم – في جماعته، هذا الموقع الذي ينافس عليه خصمه "طبّاع الديك".

إن شطا الحجري الآن يرى أن الأمر الآن في غاية الحرج والجدّية، ولم يعد عبثا كما توقع بعد أن أيقن مدى تعلّق الفتاة البريئة به، ولذلك حلّ بنفسه العتابُ والتعنيف الذاتي : "فهيهات أن ينسى نظراتها المحبة الواثقة"، ولذلك جاء السؤال الرابع والأخير، الذي يستهدف ضرورة فحص "مستقبل فعله أو سلوكه معها" وهو : هل يبيع ذلك كله من أجل مهمة غامضة؟". فبهذا السؤال يكون عليه أن يفكر في الامتناع

مستقبلا عن المضيّ في إجراءات هذا المهمة المهينة الغامضة، التـــي لا تناسبه، بل تناسب مجرد وغد من الأوغاد ولا تناسب رجلا يهيم بالحيـــاة السامية"[1]. ومن ثم فقد: "قرر أن شرفه أعلى من المهمة الغامضة"[2].

وقد نشأت عن هذا القرار رغبة قوية في التخلي عن هذه المهمة، ولذلك وظف الكاتب سردًا وصفيا وحواريا[3]. جمع بين "المعلم الدينـــاري" و"شطا الحجري" حاول خلاله "شطا" الدفاع عن الفتاة بإظهارها كحصـــن منيع يواجه أية محاولة مقتحمة، فيقول.

-"البنت عاقلة لا سبيل إليها".

كما حاول أن يظهر شهامته بأن هذه المهمة لا تليق إلا بالأوغـاد، ثم يسجل على نفسه الإخفاق في أدائها قائلاً له.

- "أعترف بأنني أخفقتُ في القيام بالمهمة".

وعلى الرغم من أن "شطا" يدرك أن "الديناري" قد علم بسرّ علاقته بالفتاة، فإنه فوجئ به يأمره بالاستمرار في المهمة قائلاً :

- أقول لك استمر يا أعمى .. استمر.

فتمتم شطا بذهول :

- أستمر ؟

- وأبلغني عن كل خطوة في حينها.

---

(١) السابق، ص٢٠

(٢) السابق، ص٢٠

(٣) السابق، ص٢٠

فاشتد الذهول بشطا وتساءل :

- أيعني ذلك أنني مازلت مكلفا بالمهمة. فندت عن يد المعلم حركة تدل على ضيقه، وقال بحزم :

- اذهب[1].

من الطبيعي أن تُحدث هذه المحاورة السرديّة توتّرا حادًا في باطن شطا الحجري. عمد الكاتب إلى رصده هكذا : "إنه يغوص في الظلمات بلا مرشد. خلا إلى نفسه في البدروم الذي تهجره أمه طيلة النهار سعيا وراء الرزق. تجرد من ثيابه دفعا لحرّ ذلك الصيف، فليفكر وليفهم. لقد أخفق في المهمة واستحق غضب الرجل، كان عليه أن يدرك أن للمعلم عيونه أيضا"[2].

إن هذا الرصد الباطني قد كشف – كما نلاحظ – عن اضطراب "شطا" وتوتّره بسبب وعيه بخطورة الموقف. وقد طوّر هذا الوعي – التوتر ونمّاه وضاعف من حدّته التي تمثلت في أسئلة ذات صيغ زمنية مختلفة الدلالة : "لماذا إذن يأمره بالاستمرار عوضا عن أن يعلن فشله أو ينزل به عقابه؟. أيمنحه فرصة جديدة ؟ كلا، لا تمنّ نفسك بالأوهام. هل المهمة شيء غير ما وضح له؟. أيريد أن يخفف من عقوبته بعد أن خسر الثمرة؟. هل يسوقه إلى العقوبة من حيث لا يدري؟"[3].

(١) السابق، ص٢٠، ٢١.

(٢) السابق، ص٢١.

(٣) السابق، ص٢١.

فقد دلت هذه الأسئلة الخمسة على إحساس كلّي يشمل "شطا" وهو "القلق الحاد"، لا سيمّا أن الأفكار التي يسأل عنها تحمل إليه تهديدًا بعقاب محتمل، كما دلّت على "حرّية تنقّل ذهنه" في الأزمنة المختلفة دون ترتيب وبغير تمهيد، وعلى تضمن السؤال الواحد لهذا التنقل الزمني الحر.

فالسؤال الأول "لماذا إذن يأمره.." يشتمل على "استفهام" عن فعل ذى زمن آنيّ هو "مراقبة الفتاة"، وفعل بزمن مستقبل هو "الاستمرار" مستقبلا في عملية المراقبة، وفعل ذى زمن آنى وهو "تأجيل إعلان الفشل أو إنزال العقاب الآن في مقابل الاستمرار المستقبلي في المراقبة. والسؤال الثاني مظهر لانتقال ذهنه إلى زمن آني وزمن مستقبلي، لأنه يتعلق بمنحه فرصة جديدة في المستقبل اعتباراً من الآن. ولم يكن السؤال الثالث عن طبيعة المهمة إلا سؤالاً عن واقع المهمة (في الحاضر) رغم أن الديناري قد أوضحها وحددها له في الزمن الماضي أي قبل أن يكلفه بها. ثم ينتقل الذهن بالسؤال الرابع من "الماضي" إلى "الحاضر"، لأنّ "شطا" يستفهم عن إمكانية تخفيف العقوبة عنه الآن ثم إلى "الماضي" لأن، الديناري أدرك أنه خسر الفتاة بالفعل. ثم يجرى الانتقال من الماضي إلى "المستقبل" بالسؤال الخامس والأخير الذي يتناول إمكانية أن يدبّر الديناري لعقاب شطا في المستقبل.

فتوالى الأسئلة بطريقة الانتقال الزمني الحر، وبما تدل عليه من طاقات مؤثرة – يعكس مدى توتّر باطن شطا الحجري، لا سيما أنه قد تأكد له عقب هذه الأسئلة أن ثمة إحساسًا قويا بأنه: "يتعمد إلقاءه في

الحيرة"[1]. فاشتجار الأسئلة وتشابكها في باطن (شطا الحجـــري)، وفـــي باطن (عبد الحميد حسني) في القصة السابقة - إنما يدل على أنها ناجمة عن توتّر صاخب يرجع إلى "كثرة احتشاد المادة الباطنية الذاتية"[2]، لـــدى كل منهما.

وتبدو السمة الثالثة وهي "الإحساس بالتحول الحتمي" في انعطـاف الكاتب في قصة[3](نصف يوم)، إلى شخصية الراوي الـــذي تحـــول فـــي لحظة الحكي من الطفولة إلى الكهولة. في لحظة حكي واحدة. وقد مـــهد لذلك بسرد وصفي وحواري دالاً على حتمية التحـــول والتبـــدل الزمنـــي. فالراوي الطفل الذي أوصله أبوه إلى المدرسة – في أول يوم دراســـي – قائلاً له "اليوم تبدأ الحياة. ستجدني في انتظارك وقت الانصــــراف"[4]. – تتوالى عليه مشاهد عديدة، شارك فيها، ويكتسب خبرات كثيرة منها، فـــي نصف يوم دراسي فقط. يحدد الكاتب مشاعر الراوي الطفل – في "ســـرد وصفي" دال على حرج موقفه الناشئ عن عدم حضور أبيـــه لاصطحابـــه إلى المنزل بعد انتهاء اليوم الدراسي : "ودق الجرس معلنا انقضاء النهار وانتهاء العمل. وتدفقت الجموع نحو البوابة التي فتحت من جديد: ودّعتُ الأصدقاء والأحبة وعبرت عتبة البوابة. نظرتُ نظرة باحثة فلم أجد أثـــر

---

(١) السابق، ص٢١.

(٢) القصة السيكولوجية ص٣٠٣.

(٣) نصف يوم / مجموعة الفجر الكاذب. ص٣٢.

(٤) السابق، ص٣٢.

لأبي كما وعد. انتحيت جانبا أنتظر. طال الانتظار بـــلا جـــدوى فقـــررت العودة إلى بيتي بمفردي"[1].

ويعزّز الكاتب هذا السرد الوصفي بحورا جمع بين "الطفل" وكـــهل مرّ به في مكانه، يعرفه جيدًا. إنه ليس غريبا عنه. فلم يكن هذا الكهل إلاّ الطفل نفسه الذي سرد الكاتب وصفا - خطوات حياته الأولـــى: "وبعــد خطوات مرّبي كهل أدركتُ من أول نظرة أنني أعرفه. هـــو أيضـــا أقبـــل نحوي باسما فصافحني قائلاً:

- زمن طويل مضى منذ تقابلنا آخر مرة. كيف حالك ؟
فوافقته بإحناءة من رأسي وسألته بدوري :
- وكيف حالك أنت ؟.
- كما ترى، الحال من بعضه، سبحان مالك الملك !
وصافحني مرة أخرى وذهب"[2].

فكل من "السرد الوصفي "والحوار" قد طرح "إحساسًا ناميا بحدوث تحول حتمّي للزمنّ، ودعانا إلى التعرّف على هذا الإحساس. ومن ثم جعل الكاتب – الطفل / الكهل ينزلق إلى داخله باحثا عن الأثر المترتب علـــى التحول بأسئلة متعاقبة، ذات صيغ متغايرة قائمة على الاختلاف الزمنـــي anachrony:

"تقدمت ذاهلاً. ربّاه.. أين شارع الجناين ؟ أين اختفى ؟ ماذا حصل له؟ متى هجمت عليه جميع هذه المركبات؟ ومتى تلاطمت فوق أديمه هذه

---

(1) السابق، ص٣٤.
(2) السابق، ص٣٤، ٣٥.

الجموع من البشر؟ وكيف غطت جوانبه هذه التلال من القمامة؟ وأين الحقول على الجانبين؟.. كيف أمكن أن يحدث هذا في نصف يوم، ما بين الصباح الباكر والمغيب؟. سأجد الجواب في بيتي عند والدي. ولكن أين بيتي ؟. لا أرى إلا عمائر وجموعا. وحثثت خطاي حتى تقاطع شارعي بين الجناين وأبو خودة. كان على أن أعبر أبو خودة لأصل إلى موقع بيتي، غير أن تيار السيارات لا يريد أن ينقطع. وظلت "سارينا" المطافئ تصرخ بأقصى قوتها وهي تتحرك كالسلحفاة فقلت : لتهنأ النار بما تلتهم. وتساءلتُ بضيق شديد : متى يمكنني العبور؟. وطال وقوفي حتى اقترب مني صبي كواء تقوم دكانه على الناصية، فمد إلى ذراعه قائلاً بشهامة :
– يا حاج.. دعني أوصلك.." (١).

فكما نلاحظ أجرى الكاتب على ذهن الرجل عشرة أسئلة جاءت صدى لإحساسه بهول "التغيّر" الحاصل في الواقع المحيط به. فدعاه – التغيّر – إلى أن "يرتد" بذاكرته إلى طفولته حين بدأ خطواته الأولى في المدرسة أو الحياة التي ترك فيها وحده للتعرف على معالمها، وأن "يستبق" أو يوجه أفكاره إلى مستقبل هذا الواقع موضع التغيّر.

ويظهر من ذلك أن الرجل بهذه الأسئلة العشرة – إلى جانب هاتين الوظيفتين "الارتداد" و"الاستباق" يتساءل تساؤلات دالة تتعلق بـ "حال" شارع الجناين و"باختفاء بيته" و"بعجزه عن عبور" الطريق إلى الجانب الآخر، وأنها ذات صيغ متغايرة "الأزمان" و"متداخلة الأفعال".

---

(١) السابق، ص

ويحظى شارع الجناين وحده بثمانية أسئلة. فالسؤال الأول : "أين شارع الجناين ؟ يتّسم "بالآنيّة" : لأن الراوي يسأل عن شارع لم تعد معالمه موجودة نظرًا لما حلّ به من مشاهد جديدة، كما يتسم "بالمحورية"، إذ تنطلق منه ستة أسئلة تستفهم عن أحواله. أولها : بصيغة ماضية ذات دلالة حاضرة لأنها تقر وتسلم باختفائه. وثانيها: يتعلق بما طرأ عليه، فزمنه ماض يوحي بالدهشة. وثالثها : ذو زمن ماض وزمن آني، لأنه استفهام عن بداية هجمة حركية عنيفة يراها في جميع المركبات الآن وهي تمرق أمامه وتثير أسفه. ورابعها: مزدوج أيضاً (ماض حاضر) – فمتى تكاثرت على أرضه هذه الجموع البشرية، التي يراها الآن تكاد تغطيها "حاضر". وخامسها : آنيّ : لأنه معنيّ باستنكار ظهور منظر أو مشهد منفر وهو وضع "تلال القمامة" على جانبي الشارع. والسادس ماض مقترن بالحاضر ينصب على محو الحقول، التي كانت تمتد على الجانبين (ماض) والتحسر الآني على ذلك. ثم يضيف الرجل إلى هذه الأسئلة سؤالاً تعليقيا صادرًا عن إحساس حادّ بالحسرة، بزمنين مختلفين : ماض وحاضر. لأنه يستفهم عن تحول جرى لموجودات الشارع في وقت قصير : هو (نصف يوم) بدايته الصباح الباكر. ونهايته المغيب. ليدل بذلك على أن رحلة الإنسان في الحياة قصيرة، وأن التحول حتمي والزمن مستمر في حركته. فتبدو حياة الإنسان كأنها نصف يوم.

وأما بيته الذي اختفى ولم يعد له وجود "فيخصه بسؤال واحد فقط ذي زمن حاضر. فهو يريد أن يعرف مصير هذا البيت. وكيف اختفى هو أيضا بمثل هذا السرعة؟ ليدل السؤال حينئذ على الحسرة والألم، لا سيما أن عمائر يقطنها بشر – قد حلت مكانه.

ويجيء السؤال الأخير عن "إمكان عبوره بسلام إلى الجانب الآخر من الطريق المزدحم بالسيارات المسرعة– يجئ بزمنين (مستقبل وآني) لأن نجاحه في "العبور" متوقف على ظهور من يعينه أو يساعده، ليدل على عجز آني، قد يتلاشى بمن يساعده– في اللحظة أو الساعة – القادمة.

فكما نرى نجد أن "توالي الأسئلة" بأزمانها المختلفة – جاء نتيجة – حركة شعورية، أو إحساس مضطرب – انطوت عليه نفس الرجل الكهل الذي كان طفلا منذ قليل – وكان الانتقال من زمن إلى آخر يعكس ذهنية حركية تسقط عليها الأفكار فيصوغها صاحبها – كما وردت في منظومة هذه الأسئلة.

وأما الصورة الثانية وهي: "الانعطاف لبيان الصخب الشعوري" – داخل الشخصية الفنية فنراه في استبطان الكاتب لشخصيات قصص: نور القمر، والسماء السابعة، ويرغب في النور، ويوم الوداع، وعودة القرين، والعودة. ويعكس الانعطاف في هذه القصص طائفة من الظواهر الحركية.. وهي : "حركية الوجد الإيجابي"، وحركية "الوداعة والغدر"، وحركية "الاقتناع بالتغير النوعي، وحركية الانبثاقات المضيئة".

أما الظاهرة الأولى وهي: "حركية الوجد الإيجابي، فيكشف عنـــها الانعطاف إلى شخصية أنور عزمي في قصة (نور القمـــر) [1]، إذ حـــدد الكاتب شخصيته بجعله يبوح باعتراف انثال منه بقوة حبه بـــل عشـــقه للمغنية الجميلة "نور القمر"، وذلك بسرد وصفي جـــاء بصيغـــة المتكلـــم هكذا: "عرفت الحب لأول مرة في حياتي، إنه كالموت تسمع عنه كل حين خبراً ولكنك لا تعرفه إلا إذا حضر. وهو قوة طاغية، يلتـــهم فريســـته.. أشار على العقل أن أقتلع فكرتها من نفسي المعذبة، ولكن ليـــس للعقـــل صوت يسمع في ضجة أهازيج الهوى وصخب أمواجه العاتية... وأعجـب من ذلك كله أن يتحول خبير الأطعمة المتقنة – زير النساء – إلى مجنون ملهم، يهيم في دنيا الحب المترعة بالأسرار، يخاطب بأنينـــه المجـــهول، ويجد في البحث عن لا شيء في كل شيء. في ضياء الشـــمس، بـــهاء القمر، وهج النجوم، ثراء السحب، أريج الأزهار، سلاســـة المـــاء، فقـــد غطت نور القمر على حياتي وحياة الكون من حولي"[2]. فهو سرد يبيـــن أسباب تعلقه بنور القمر ومظاهر حبه لها، وشدة اكتراثه بها، لأنـــها أول امرأة يخفق لها قلبه، فعرف قلبه الحب لأول مرة في حياته، رغـــم مـــا يصاحب حب هذه المرأة من غموض وأسرار، فهو "لا يجـــد عنـــد أحـــد معلومة شافية عنها"[3].

وقد جعله الكاتب يعمد إلى تأمل هذه التجربة التي وصفها بأنـــها جنونية "انتشر نبضها في زمان الوداع"، وذلـــك بواســـطة "الاســـتبطان

---

(١) نور القمر : الحب فوق هضبة الهرم. مكتبة مصر ط (١) ١٩٧٥، ص٤.

(٢) السابق، ص٩.

(٣) السابق، ص٤.

الذاتي" أو "الانعطاف إلى داخله" على هذا النحو : "مضيت أنسحب برفق من جو أصحاب المعاش، من الثرثرة والمقامرة والشراب، والخوف من الموت. ملأت نور القمر وجداني واستأثرت بوعيي. أبيت الاستسلام للقهر والهزيمة. جعلت أشجع نفسي وأضرب لها الأمثال من ماضيّ. استهتاري الفائق، ومغامراتي الجريئة، واقتحاماتي المذهلة. عبدت دائماً ما أهوى وأريد. واستهنت دائماً بالتقاليد والسمعة والقيل والقال. وموقفي يوم المظاهرة المشهورة هل ينُسى؟. لقد أضربنا وذهبنا إلى مدرسة الشرطة. هتفنا بالإضراب، ولما وجدنا ترددا أطلقت رصاصة في الهواء ! وتحديت بدانتي فكنت أعدو بسرعة الريح كأني برميل بخاري. محال أن أتقاعس يا نور القمر"[1].

ففي هذا النص الانعطافي نرى "أنور عزمي" في عزلته الطوعية تنثال على ذهنه خواطر وأفكار عمد الكاتب إلى تسجيلها بالترتيب الذي تسقط به. ومن ثم عرضها بصيغ فعلية ذات أزمنة مختلفة تتمثل في قراره الانسحاب من الحياة العامة : "ومضيت أنسحب.." وهذا القرار "أنسحب" فعل بزمن آنيّ مالبث – فجأة – أن ما زجه فعل ذو زمن ماض، وهو أن نور القمر "ملأت" حياته، واستأثرت بوعية من قبل، وإن كان أثر هذا الفعل "الامتلاء .." ممتداً في الحاضر دليلاً على استمراره وحضوره التحكمي. ثم يداخل – فجاة – هذا الفعل – فعلٌ ذو زمن آنيّ حيث بين أنه معنَّى الآن بتشجيع نفسه على المضي في حب هذه المرأة، لا سيما أنه

(١) السابق، ص٩.

يمتلك تجارب غرامية سابقة. وهنا تثب إلى الذهن صيغة فعلية ماضية خاصة باستهتاره ومغامراته واقتحاماته السابقة المشهورة والمشهود لها. ثم تزاحم هذه الصيغة صيغةٌ فعل حاضر، يطرح بها سؤالاً على نفسه، يتعلق باستبعاد إنكار أن ينسى أحد هذا كله : "وموقفي يوم المظاهرة هل يُنسى؟ !". وبسبب هذا السؤال يعمد إلى التدليل على تعزيز موقفه "البطولي" فيرتد ذهنه بصيغ ماضية مصحوبة بمؤكد يضاعف من استنكار النسيان وهو [لقد] الذي اقترن بالأفعال "أضربنا، وذهبنا.. وهتفنا.. وتحديت..". وفجأة يوقف تيار الأفعال الماضية، ليعود إلى "الفعل" الحاضر الآنيّ، الذي أردفه بصيغة ندائية "محال أن أتقاعس يا نور القمر" – كأنها أمامه – ليدل التركيب في هذه الحالة على تمكنها من نفسه ووجدانه، وتصميمه على امتلاكها والاستحواذ عليها.

وتدل الانتقالات الذهنية المفاجئة من صيغ زمنية إلى أخرى مختلفة عنها – على حركة الحياة الداخلية لشخصية أنور عزمي وتوترها، وتكشف عن سمة هذه الحركة. فهي تتسم "بالوجد الإيجابي"، الذي عاهدت الشخصية نفسها في إطاره على المثابرة لنيل نور القمر، كما أمدت هذه الحركة "السرد الوصفي" في المقطع السردي السابق عليها – بالمزيد من الضوء المشع، وهو ما يجذب القارئ ويربطه بالشخصية، ويلصقه بها ليتابع حركتها المتطورة والخفية على نحو من التقبل والإقناع.

الظاهرة الثانية : "حركة الوداعة الآمنة والغدر المبيت". ونقف على حركة داخلية أكثر نشاطا وأشد توتراً من الحركة السابقة عند استبطان الكاتب لشخصية "عانوس قدري" في قصة "السماء السابعة"(١).

وقد مهد لهذا الاستبطان بتوظيف مقطع سردي، يتناول فيه من خلال روح "رءوف عبد ربه" – الذي قتله صديقه الحميم "عانوس" غدراً وخيانة وبمعاونة رجال أبيه "قدري الجزار" – إجراءات دفن الجثة وإخفائها هكذا : "ثمة أناس يحفرون في الأرض حفرة بهمة ونشاط، وثمة شاب مطروح على ظهره ينزف الدم من رأسه. إنه يرى ذلك بشيء من الوضوح أكثر مما تسمح أضواء النجوم. ياللعجب ! ما الشاب المطروح إلا إياه، رءوف عبد ربه نفسه. إنه أنا دون غيرى – وهو منفصل عنه تماما يراه من بُعد قريب. ليس شبيهها به ولا توأم له. إنه جسمه وهذه بدلته، وهذا حذاؤه. عانوس يحثهم على العمل – لا يراه البتة فيما يبدو، يراقبه بلا انفعال. أدرك أنه غير مرئي، مثل جسده المطروح. هل انقسم إلى اثنين؟ هل غادر الحياة ! هل قتل وعانى الموت ؟"(٢).

ففي هذا "المقطع السردي" يتبين لنا أن ثمة جريمة قتل قد لحقت برءوف عبد ربه، ولا نعلم سببها. كما نجد فيه "إيحاء" بأن القاتل هو عانوس" الذي خيب أمل روح القتيل فيه، فرغبت – هذه الروح – في "الإفصاح" عن مشاعر الغضب واللوم والعتاب والاستنكار. و"الإفضاء"

---

(١) السماء السابعة / الحب فوق هضبة الهرم، ص٨٨.

(٢) السابق، ص٩٨ – ٩٩.

بتلك المشاعر بصيغة حميمة Intimesme، أو ببوح ذاتي يهدف إلى الكشف عن الأسرار الكامنة خلف هذه الجريمة.

وقد أوقف الكاتب السرد الوصفي الخارجي – بقوة "الرغبة في الإفضاء أو البوح الذاتي" التي تنداح في روح القتيل المراقبة، وذلك لاستبطان هذه الروح للتعرف على الأسباب والعلل، التي عكستها الأسئلة المتوالية في نهاية المقطع السردي السابق، لا سيما أن روح رءوف عبد ربه مفعمة بمشاعر متوترة وانفعالات متضاربة. وقد أسس الكاتب انعطافه إليها على صيغ حافلة بحركة روح رءوف عبد ربه – الساعية – إلى الكشف عن قاتله عانوس الذي غدر به، على نحو ما نتبين في هذا المقطع المقدم بتنوع ضمائري على لسان هذه الروح : "قتلتني يا عانوس؟. ألم نقض معا سهرة ممتعة؟ متى شرعت في قتلي ؟ كيف نفذته ؟ وأين كان رجال أبيك الذين يحفرون قبري ؟ هانت صداقتي عليك لتستأثر برشيدة ؟ ألم تقل لي بأنك ستعتبرها شقيقة لك من الآن فصاعداً ؟ ها هم الرجال يحملون جثتي ويرمون بها في الحفرة.. ولكني موجود يا عانوس.. لماذا أنت متجهم هكذا؟ أين نظرة عينيك الساحرة؟ أعترف لك أنني طالما أحببتها. أتظن أن علاقتنا انقطعت وانتهت ؟. الصداقة أقوى مما تظن، حتى الموت يعجز عن محقها. كذلك الحب – رشيدة لي وليست لك. ولكنك متهور وسيء التربية"[1].

---

(١) السابق، ص٩٠.

يتجلى "توتر حركة" هذا المقطع – كما نرى – في وسيلتين لغويتين متداخلتين تتناسبان مع هذا التوتر، وهما كثرة التنويعات الضمائرية" أو "الالتفاتات" المفاجئة، و"التنويعات الزمنية". ويبدو ذلك في الجمع بين ضمائر التكلم والخطاب والغيبة، في هذا المقطع "ومقاطع أخرى في نفس القصة"[1]. فثمة "مخاطب ومتكلم" في صيغة فعل ماض [قتلتني]، ومخاطب منادي عليه فجأة بصيغة نداء (يا عتوس)، ليدل الكاتب بذلك على قوة حضور القاتل لدى هذه الروح، لا سيما أنه وجه نداءه إليه بوصفه مشاهدا أمامه، وثمة صيغة آنيّة بأداء تكلمي ثنائي، ذات دلالة ماضية في [ألم نقض معا..] تفيد الصحبة الحميمة بين القاتل والمقتول قبيل وقوع الجريمة. ثم ينتقل أو يلتفت إليه فجأة مخاطباً إياه بسؤال عن زمن إعداد الجريمة بالصيغة (متى)، المقترنة بفعل ماض تتصل به تاء الخطاب [شرعت]، ليكون هذا الالتفات المفاجئ بمثابة لطمة مباغته موجهة إلى هذا الصديق الغادر، وقد عززها بلطمة أخرى تتعلق بكيفية التنفيذ.

وهنا ينتقل فجأة إلى صيغة "الغائب". وذلك بالسؤال عن "هؤلاء الرجال" – أعوان الأب – الذين كانوا يتسترون في الظلام لإكمال الجريمة، وذلك بإخفائهم الجثة المطعونة. ونرى هذا السؤال ماثلا في قوله [وأين كان رجال أبيك..]، وهي صيغة استفهام عن "غائب" من جهة، لأنها تستفهم عن المكان الذي اختفى فيه هؤلاء الرجال قبيل وقوع الجريمة

---

(١) السياق صفحات ١١١، ١١٢، ١١٥، ١١٩.

وهو استفهام عن ماض، كما أنه يستفهم عن "حاضر" يتم به "الالتفات" من جهة أخرى، لأن السؤال يتعلق بعملهم الآني الماثل الآن للروح، وهو "انشغالهم" بحفر القبر، الذي اسندت إليه ياء المتكلم [قبري]، ليحقق التفاتاً ثانياً من الغائب إلى المتكلم. ويجعل الكاتب الروح تضيف لطمة عتاب ثالثة إلى عانوس في صيغة استفهام منوية الأداة، هي [هانت صداقتي عليك لتستأثر برشيدة؟]، التي أوحت بسبب ارتكابه الجريمة.

إن هذه الصيغة الغائبة التي جمعت– كما نلاحظ – بين ضمائر التكلم والخطاب والغيبة – تمثل انتقالاً ذهنياً يشير إلى أن سبب الجريمة يكمن في التنافس على رشيدة، التي عاهده الصديق القاتل على اعتبارها شقيقة له منذ علم بحب رعوف لها. ولذلك جاء الالتفات إلى هذا العهد المنقوض بصيغة متسائلة منكرة [ألم تقل لي السخ...] المصوغة آنيا والدالة على الماضي في الوقت نفسه. ثم تنتقل الروح فجاة إلى رصد حركة الرجال وهم يلقون الآن بالجثة، عائدة بهذا الانتقال إلى الزمن الحاضر، الذي تراقب في إطاره استكمال الجريمة، وذلك بقولها: [ها هم الرجال يحملون جثتي..].

إن "حمل الجثة"، و"رميها". و"التجهم البادي على وجه عانوس" أفعال آنية قصدت بها الروح إظهار مدى تأثير فداحة الحادث الغادر على وجه صديقه عانوس. وهنا يعمد الكاتب إلى الانتقال من حالة "التجهم" الحالي لوجهه، إلى صورة ماضية لنظرات عينيه الحافلة بالسخرية،

وكيف كانت تعكس ابتسامة محببة إليه. وهو انتقال يقدم مقابلة بين ملمحين متعارضين لرصد التغير الحاصل في شخصية "عانوس" من جهة، والإشارة إلى مدى حب رءوف له ووثاقة صلته به من جهة أخرى، ثم ينتقل ذهن رءوف فجأة إلى بحث قيمة "الصداقة"، وهي فكرة أراد بها إثبات أن الصداقة القوية لا يمكن أن تنتهي – ببساطة – بموت أحد الصديقين، وذلك من خلال التساؤل عن إمكانية انقطاع العلاقة بينهما، وهو تساؤل يعتمد على صيغتين ذاتي زمنين مختلفين. صيغة مضارعة "تظن" التي أفادت استحضار صورته للمحاسبة واللوم. وصيغة ماضية تختص بطبيعة "العلاقة الماضية، التي لا يمكن أن تنقطع أو تنتهي. وهو يسوق فكرة استمرار تملكه لرشيدة منتقلا من معنى "صداقتهما" إلى معنى "حبه" لرشيدة، الذي لن يزول بموت أو غدر، ويتجه فجأة إلى عانوس الذي يراه الآن – بصيغة الخطاب المؤطرة بالزمن الآتي، ليعقب بصيغتي التهور وسوء التربية بوصفهما صيغتين تكونتا في الماضي ولازمتاه ودفعتاه إلى ارتكابه الجريمة.

إن هذا الانعطاف الحافل – كما نرى – قد عني برصد "نوعية" الأفكار والمشاعر التي تجول "بروح" رءوف عبد ربه، فهي ثائرة ومتوترة، ومزدحمة بالوقائع ذات "الاختلاف الزمني Anachrony، الذي ينحرف عن التسلسل الزمني[1] Chronological deveation، كما عني الانعطاف برصد دلالة هذه الأفكار والمشاعر، إذ هي تدل على طبيعة

(١) د. محمد عناني : المصطلحات الأدبية الحديثة، لونجمان القاهرة : ط ١٩٩٦، ص٢.

الغدر المتأصلة بنفس عاتوس، في مقابل" الوداعة" التي انداحت وتنداح في قلب رءوف عبد ربه وروحه.

الظاهرة الثالثة : حركية الاقتناع بالتغيّر النوعي : وتتعين هذه الظاهرة في انعطاف الكاتب إلى شخصية قصة (يرغب في النوم)(١). وقد مهد لذلك بتوظيف "سرد وصفي وحواري دال"، يتناول الابن العائد بحثا عن أسرته التي كان قد هجرها هرباً منذ خمسين عاما : "غادر التاكسي عند مدخل شارع حسن عيد، تغير كل شيء بقوة تفوق الخيال. الطريق من محطة مصر حتى هنا يكشف قاهرة أخرى. أين ذهبت القاهرة التي عاش فيها منذ نيف وخمسين عاما.. شارع حسن عيد يتراءى في تكوين جديد. حتى اسمه امحى من الوجود وحل محله اسم جديد هو الشهيد مصطفى إبراهيم.. واتجه نحو العمارة الأخيرة من الجانب الأيمن. هنا قام يوماً البيت القديم.. وحنّ إلى متجره بالريف. بواب العمارة مشغول ببيع الفاكهة فحياه بسرعة وقال :

- هل تعرف عم محمد الشماع أو أي أحد من أسرته ؟.
- لا أعرف أحداً بهذا الأسم.
- كان يقيم في البيت القديم الذي شيدت هذه العمارة محله.
- هذه العمارة قائمة منذ أربعين عاماً.
- لعل أحداً بهذا الاسم في عمارة أخرى.
- لا أظن. وعليك أن تتأكد بنفسك بسؤال البوابين"(٢).

---

(١) يرغب في النوم / مجموعة الفجر الكاذب. مكتبة مصر ط (١)، ١٩٨٩، ص٣٨.
(٢) السابق، ص٣٨ ، ٣٩.

فقد أوحى هذا السرد الثنائي بأن ثمة معاناة Suffering" قد جرت في باطن هذا الرجل الكهل، فدفعته إلى مغادرة ريف الصعيد، والعودة إلى القاهرة موطن أسرته، لمعرفة مصيرها بعد مضي تلك السنوات الطويلة.

ولكن "معاناته" تزداد وتنشط بجهل البواب بمصير الأسرة بل بجهل وجودها أصلا. ولذلك يكون من المناسب الانزلاق إلى داخل هذا الرجل واستبطانه لرصد أثر اختفاء البيت القديم. وجهل البواب بمصير عائلته: "دورة كاملة من العناء والضجر واليأس، ولا أحد يعرف الشماع أو أسرته، كانوا أسرة كاملة مكونة من أب وأم وأخ وأخت"[1].

إن هذه العبارة عكست كما نرى مدى "رغبته" في معرفة مصير الأسرة، وهذه الرغبة دفعته بدورها إلى "رغبة أخرى" في البوح بسر معاناته، ولذلك واصل الكاتب عملية الاستبطان للوقوف على هذا السر، مستخدماً نهج "الالتفات" على هذا النحو: "من رحل يا ترى ومن بقي؟ نصف قرن بل أكثر ليس بالزمن القليل. عمر طويل دالت فيه دول وقامت دول. وهل تُنسى أيام التعاسة الأولى.. أيام القحط والأزمة؟. وإن يكن جيل مضى ألم يخلف جيلاً جديداً؟ ألا توجد همزة وصل تصل ما بينه وبين ذلك الزمن الغابر؟ هل يرجع كما جاء ليجد الذكريات فوق فراشه ترصده بنظراتها الباردة القاسية؟... لا مفر من الانتظار حتى المساء ليعود مع قطار الصعيد. وقت طويل. والتسكع لا يحلو في مثل هذا اليوم. ترى أين أصحاب الشباب ومن بقى منهم على قيد الحياة؟. لعل عند أحدهم نبأ عما يبحث عنه، ولكن أين هم ؟ وهل مازلوا يتذكرونه ؟ لا. لا.

(١) السابق، ص٢٩.

بحث عقيم عن أناس ماتوا من وجدانه وكأنهم ماتوا وشبعوا موتا. حتى أغاني ذلك الزمان لم تعد تطرب أحدًا وتثير السخرية"[1].

ففي هذا المقطع الاستبطاني – نلاحظ أن ذهن الرجل قد نشط نشاطاً حاداً، حيث تبدو الأفكار متوترة ومتنافرة، فثمة فكرة تعني بالسؤال عمن فارقوا الحي بهجره أو بالموت، وعمن بقي منهم حيا، فهو سؤال يختص زمنياً بالماضي. وهذا السؤال ما لبث أن تقاطعت معه صيغة "تقييم" أو "تقدير" تعكس الشعور الآني للرجل الذي يسلم بأن طول الزمن كفيل بإحداث تغيير نوعي في الحياة "بدليل" ما يشاهد من سقوط دول ونهوض دول أخرى.

ويرصد الكاتب تحولاً أو سطوع فكرة مضيئة من الماضي البعيد، وهي إحساسه بتعاسة سبق أن عانى منها ولا يمكن نسيانها. ثم يتجاوز فجأة هذا الإحساس ليتأمل مرة أخرى "التغير" الحاصل بانقضاء الزمن؛ فيسأل عن الجيل الجديد الذي خلفه الجيل الماضي القديم. ثم يعمد إلى رصد آني لإمكان عودته من حيث أتى دون مقابلة أحد.

ولكنه ما يلبث أن يتطلع إلى "مستقبل التصرف؛ فثمة تحذير ينتظره وهو "الذكريات" التي ألحت عليه ليسافر من الصعيد إلى القاهرة بحثا عن عائلته، فيقرر البقاء حتى المساء لاستكمال مهمته تجنباً لتلك الذكريات المؤلمة. وهنا يتجلى الحاضر "فيلتفت" إلى أقرانه من الشباب سائلاً نفسه عمن بقي منهم على قيد الحياة، فقد يعينه أحدهم في إنجاز

(١) السابق، ص٣٩ – ٤٠.

مهمته. ولكن سرعان ما يشعر "بإحباط" Frustration قاده إلى طرح سؤالين متواليين يكشفان عن عبث محاولته في البحث وعقمهما، لا سيما أن من يريد سؤالهم قد ماتوا وشبعوا موتا. أي أنه انتقل بذهنه من "حاضر" البحث عن أقرانه إلى التعامل مع "الماضي" حيث اكتشف موتهم منذ زمن بعيد.

ولكي يعزز ارتباطه الذهني بالماضي عقب هذا الاكتشاف – ساق فكرة لها صلة بالماضي. وهي أن "أغاني" الزمن الماضي لم تعد تطرب أحدا بل وتثير السخرية قاصداً "بالالتفات" إلى هذه الفكرة – أن هذا الماضي لن يهتم به أحد سوى "التربي" الذي يرمز "الآن" إلى موته المستقبلي الموشك على الحدوث، فأخبره بمعلومات عن تعاسة أسرته وشقائها. وهنا زاحمته فكرة أنه كان السبب المباشر في تلك التعاسة. إذ عمد إلى سرقة خزانة والده وهرب بما فيها من مال – منذ خمسين عاماً. وحينئذ يدرك أن جريمة السرقة عصفت بعائلته. ومن ثم مضى لا يدري إلى أين؟. فقد: "سار كالأعمى لا يرى ما بين يديه"[1]، خاضعاً لإحساس آني بفداحة الجرم، الذي منعه من النوم، وسوف يلازمه في مستقبل حياته الموشكة على الهلاك والموت.

الظاهرة الرابعة : حركية الانبثاقات المدينة : وتتجلى هذه الظاهرة في استبطان الشخصية "مصطفى إبراهيم" في قصة "يوم الوداع"[2]، التي

---

(١) السابق، ص٤١.

(٢) السابق، ص٩٤.

تعرض للأثر الناجم عن قتله لزوجته في لحظة غضب أعمى. وقد مهد الكاتب لهذا الاستبطان بتناول الحدث من خلال شخصية القاتل باعتبار أنه راو مشارك في صنع الحدث أو خالق له. وذلك "برؤية سردية"[1] Focus of Narration تغطي حدث القصة الذي بدأه بقوله : "الحياة ماضية بكل جلبتها كأن شيئاً لم يكن. كل مخلوق ينطوي على سره وينفرد به. لا يمكن أن أكون الوحيد. لو تجسدت خواطر الباطن لنشرت جرائم وبطولات. بالنسبة لي انتهت التجربة من جراء حركة عمياء. لم تبق إلا جولة وداع. عند مفترق الطرق تحتدم العواطف وتنبعث الذكريات. ما أشد اضطرابي. تلزمني قدرة خارقة للسيطرة على نفسي، وإلا تلاشت لحظات الوداع"[2].

ففي هذا التمهيد الاستبطاني. نرى الرجل يعاني من مشكلة توشك أن تفقده صوابه، وتوحي بأن أمراً خطيراً قد وقع، فربما يكون جريمة قتل : "يالها من ضربة مفعمة بالحنق والغيظ والكراهية، اندفعت بقوة طائشة ونسيان تام للعواقب.. لأسباب لا وقت لإحصائها. انقلب الملاك شيطاناً. شدّ ما يلحق الفساد بكل شيء طيب. واقتلع الحب من قلبي فتحجر. يا لها من ضربة قاضية"[3].

ويقوي هذا الإيحاء باللقاء ذى الحوار الوداعي الذي أجراه مع شقيقته؛ فقد وردت فيه وصيته لشقيقته برعاية ابنته وابنه (سميرة وجمال)، كما تضمن الحوار إشارة إلى خلافه مع زوجته القتيلة.

---

(١) د. طه وادي : الراوي المشارك المتعدد. مجلة البيان الكويتية ع ٢٠٧ / فبراير ١٩٩٦، ص٧

(٢) الفجر الكاذب، ص٩٤.

(٣) السابق، ص٩٤.

- زارني أمس سميرة وجمال. ثم قال مستنهضاً عواطفها.
- إنهما يحباتك، كما تحبينهما. وقالت له عن زوجته :
- ألم يتحسن الجو بينكما.
- لا أظن"[1].

ويواصل الكاتب إيحاءه بسرد وصفي يعقب به على هذا الحوار – من خلال حديث الشخصية لنفسها : "أود أن أوصيها بسميرة وجمال ولكن كيف ؟ سوف تدرك مغزى زيارتي فيما بعد. هل تغفر سميرة وجمال لي ما فعلت؟ ما أشد اضطرابي"[2].

من البين أن الكاتب قد وظف إيحاءات كل من "الوصف السردي" و"اللقاء الحواري" "والتعقيب السردي" كما نلاحظ – ليجعل الرجل يتولى عملية بوح ذاتي واعتراف صريح Confession يبصرنا بدوافعه التي أدت به إلى "الفعل" أو الجريمة، ويوقفنا على وصفه لباطنه النشط، ويعرفنا بمدى مسئوليته عنها، لا سيما أن باطن هذه الشخصية – كما تدل النصوص السابقة – حافل بالحركة المتوترة، ومن ثم جاء البوح الاعترافي الذي بدأه الرجل بتناول زواجه من القتيلة "سهام" بعد تعارف عائلي في المصيف على شاطئ البحر[3].

وقد واصل الرجل البوح على هذا النحو : "تطوف الآن بقلبي على هيئة حنين طائر له وجوده الدافئ. وقولها ذات يوم : قلبك طيب، والقلب

(١) السابق، ص٩٥.
(٢) السابق، ص٩٥ ، ٩٦.
(٣) السابق، ص٩٦ ، ٩٧.

الطيب لا يقدر بثمن. حقاً؟. من إذن القائلة : لا يوجد من هـو أخـس أو أحقر منك ؟ ومن القائلة : ربنا خلقك لتعذيبي وتعاستي؟. كان على الحب أن يصمد أمام خلافات الأمزجة. ولكن الخلافات قد قضت علـــى الحـب. كلانا عنيد، شعاره كل شيء أو لا شيء : أنت مجنونة بالمظاهر الفارغة، فتصرخ في وجهي : بل أنت متخلف. سميرة وجمال يلوذان بحجرتيـــهما مذعورين. شد ما أسأت إليهما. عاني الحب بيننا ساعة بعد أخرى. ويوماً بعد يوم حتى لفظ أنفاسه.. اختنق في لجة الجدل والخصـــام المسـتمرين والشتائم المتبادلة"[1].

يوقفنا هذا الاستبطان البوحي على مقربة من "السبب" الــذي أدّى إلى معاناة "مصطفى إبراهيم". وهو ينحصر في اصطدامه بزوجته سـهام. ولم يشأ الكاتب أن يبوح بهذا السبب مباشرة وبأداء لغوي عادي متدرج، فآثر أن يطلعنا عليه بأداء "التفاتي"، أو "بتيار وعي" صاخب، قائم علـــى التداعي الحر.

لقد جعل ذهنه ينتقل انتقالاً غير مقيـد بيـن الأزمنـة المختلفـة "Association Free"، فسهام "تطوف" الآن بقلبه. أي أنـــه عمـد إلـــى استدعاء كيانها في باطنه استدعاء بدت خلاله مثل "حنين طائر ذى وجود دافئ"، ولكن خالط فجأة هذا الاستدعاء الآنـــي صــورة أخــرى ماضيــة استدعاها ذهنه، وهي صورة خيوط علاقته بها التي ربطتهما. فمقاطعـــة التيار الذهني "الآني" بتدخل "الماضي" – تمثّل انتقالا ذهنيا من زمن إلـــى

(١) السابق، ص٩٦ ، ٩٧.

آخر مغاير، يفسر حركية الباطن المتوتر، وكشف عن حيوية "المزاوجة الأدائية" بين الآني الراهن topical. والماضي المنقضي.

ولكي يضاعف الكاتب من "درجة التوتر الباطني" – وظف وسيلتين هما: "الجمع بين أسلوبين مختلفين"، و"المبادلة الصوتية"، برزتا بشكل لافت في باطن شخصية الزوج القاتل.

أما الوسيلة الأولى : فتبدو في استخدام "الأداء الخبري" و"الأداء الطلبي" على نحو من التعاقب؛ ذلك أنه يتذكر قولها له "بصيغة سردية خبرية" واصفة لطبيعة سلوكه معها ونوع شعورها نحوه؛ فقد وصفته بأنه "طيب" – و"القلب الطيب لا يقدر بثمن". ولكنه ما لبث أن علق فجأة بالصيغة الطلبية: "حقاً"، التي "تشكك" في جدية قولها الوصفي، وتفتح باب "الاحتمال" بعدم صدقه. يؤيد ذلك أنه كرر ملتفتاً ودون تمهيد صيغة طلب استفهامية (من إذن القاتلة؟) سابقة على قولين لها، وكلاهما هجوم علية، وهما : "لا يوجد من هو أخسّ ولا أحقر منك"، و"ربنا خلقك لتعذيبي وتعاستي" – لتدل الصيغتان حينئذ على طبيعة علاقتهما التي يسودها "الصدام النفسي" الحاد، الذي شكل المسوغ لارتكابه الجريمة.

ولدعم هذه الدلالة – استعان الكاتب فجأة بالسرد الخبري الوصفي، فجعل ذهن الرجل ينتقل من الماضي المشحون بالصراع – إلى الحاضر المفعم بالأسى رغبة منه في إجراء عملية "تأمل" العلاقة المتصارعة؛ فقد كان من المكن أن "يصمد الحب" فيواجه "خلافات الأمزجة". ولكن "الخلافات قضت على الحب" لا سيما أن لكل منهما شعاره

الذي يتمسك به: "كل شيء أو لا شيء". وهذا السرد التأملي قد كشف عن اقتناعه بمسوغ ارتكابه الجريمة.

وتتعين الوسيلة الثانية لمضاعفة التوتر في "جلبة شعورية" تتجلى في المبادلة الصوتية" الناشئة عن توظيف "الالتفات الضمائري المتنوع"؛ فثمة صوت ذو ضمير مخاطب يبدو في قولها: "قلبك طيب.."، يعارضه صوت ذو ضمير غائب يحدد سبب انهيار الحياة الزوجية : كان على الحب أن يصمد أمام خلافات الأمزجة.."، يعاكسه صوت بضمير متكلم ثنائي: "كلانا عنيد، شعاره كل شيء أو لا شيء". ويزيحه صوته مخاطبا إياها : "أنت مجنونة بالمظاهر الفارغة" ويعقبه صوتها مخاطبة إياه : "بل أنت متخلف". فهذه المبادلات الصوتية المتلاحقة قد مثلت توتراً إضافياً لباطن الرجل من حيث التأثير "السلبي على ابنيهما" العاجزين على التدخل أو الهروب، وعلى حبهما الذي وصل إلى مرحلة الاختناق والموت.

ويعمد الكاتب إلى وقف هذا الاستبطان المتوتر، ليرصد من خلال عين الرجل بسرد وصفي – الظروف التي أعقبت تنفيذ الجريمة التي يراها أدلة على نجاته من اتهامه بالقتل : "نظرتُ إلى المنادي فإذا به مفتش بالشركة، ماضيا ولا شك إلى عمل. لعله أول شاهد. كلا. رآني جاري الدكتور وأنا أغادر الشقة. هل لاحظ شيئاً غير عادي؟. رآني البواب أيضاً. لا أهمية لذلك. لم أفكر في الهرب قط. في الانتظار حتى النهاية. لولا هيامي الأخير بالوداع لذهبت بنفسي"[1].

---

(١) السابق، ص٩٧ ، ٩٨.

ثم يقطع الكاتب هذا السرد لينزلق إلى داخله الصاخب لإطلاعنا على المزيد من التوتر والانفعال : "لم أسع إلى نبذ الحياة باختياري. انُتزعت من بين يدى عنوة. ما قصدتُ هذه النهاية أبداً. بيني وبين الخمسين خمس.ورغم المعاناة فالحياة حلوة، لم تستطع سهام أن تبغضها إليّ هل أزور سميرة وجمال بكلية العلوم؟. ذهبا بدون أن أراهما، ولم أكن أتوقع ما حدث، ولن أجد الشجاعة للنظر في عينيهما. ويعزّ عليّ أن أتركهما لمصيرهما. أتصورهما يطرقان الباب دون أن تهرع ماما لفتحه، ليخلف هذا اليوم أثره حتى نهاية العمر. وإذا لعناني فلهما الحق، متى أتناسى كربتي وأخلص للوداع؟"[1].

فقد تأسس هذا الصخب الانفعالي على "أفكار" وصور جعلت تنهال على ذهنه في توال وتلاحق، في شكل "انبثاقات مضيئة" تكشف عن صدى الجريمة – التي ارتكبها – في نفسه؛ فقد أجبر على نبذ الحياة ولم يكن ذلك باختياره، بدليل "انتزاعها" منه عنوة. والنهاية التي وصل إليها، وهي الجريمة التي لم تكن أبداً في حسبانه، وما قصد إليها. إنه في الخامسة والأربعين ومع ذلك فهو محب للحياة. وهنا يلتفت إلى سهام "القتيلة التي لم تنجح في رفضه للحياة، ثم يفكر في سميرة وجمال الطالبين بكلية العلوم. ثم يذكر الجريمة التي وقعت في الماضي بعد ذهابهما إلى الكلية. ثم يفكر في أنه لم يكن مترصداً، ولم يكن لديه إصرار مسبق على ارتكابه الجريمة؛ لأنه لن يجد الشجاعة للنظر في عينيهما، ويفكر في مصيرهما،

(١) السابق، ص٩٨

ويستحضرهما على جهة توقع قوي. فيراهما الآن يطرقان الباب على أمهما القتيلة. وهنا يستجلي المستقبل لأن أثر الجريمة سيلازمهما مدى الحياة، ولهما الحق حين تصدر عنهما لعنات تصب عليه. ثم تنبثق فكرة أخيرة آنية، تتعلق بتساؤله عن إمكان نسيانه للكرب الملازم له، حتى يكون قادراً على إخلاص الوداع أو التخلص الطوعي من الحياة بالانتحار.

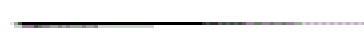
ونقف على نماذج من المقاطعات الانعطافية الصاخبة لتيار السرد الوصفي في قصص أخرى للكاتب، مثل "عودة القرين"[1] و"العودة"[2] وغيرهما. ومن المهم القول إن "استبطان" الشخصيات في النماذج القصصية السابقة لم يكن مجرد "انبهار" بأسلوب فني جديد أو بتكنيك مستورد يباهي به الكاتب ويدل من خلال توظيفه على أنه مساير ومواكب للتحولات العالمية في مجال الإبداع والنقد، بل إن هذا الأسلوب الاستبطاني – كما يراه نجيب محفوظ – هو "الشكل" المناسب والإطار الملائم لغرضه الأساسي أو الأصلي من تقديم هذه الشخصية الفنية أو تلك.

إن غرضه من التوظيف الاستبطاني ليس تسجيل تجربة الشخصية، بل تحديد عالمها الداخلي الواقع تحت ضغط الحادث الجلل، فيمكنه بذلك أن يقدم صورة واقعية لهذا العالم الزاخر بالانفعالات، فيتحقق حينئذ هدفه الأساسي وهو "التأثير" في نفس المتلقي، والاستحواذ على قدرات التلقي لديه. وهو نفس هدف العمل الفني بوجه عام.

(١) عودة القرين / القرار الأخير ص١١٠.

(٢) العودة / القرار الأخير، ص١٣٤.

الفهـــــرس



الفهرس

كتب أخرى للمؤلف

١- فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ، ط(١) أم القـــرى/ الكويـــت ١٩٨٤م، وط(٢)، الأنجلو المصرية ١٩٨٨م.
٢- في البلاغة العربية (علم البيان) ط (١)، الأنجلو المصريـــة ١٩٨٨م، وط(٤)، بعنوان التصوير الفني في التعبير البياني، مكتبة الآداب ٢٠٠١م.
٣- قيم الإبداع الشعري في النقد العربي القديم، ط(١) مكتبة الأنجلـــو المصريـــة ١٩٨٨م.
٤- تذوق الفن الشعري في الموروث النقدي والبلاغي، ط(١) الأنجلو المصريـــة ١٩٨٩م.
٥- في البلاغة العربية (علم المعاني) ط(١) الأنجلـــو المصريـــة ١٩٩٠م، ط(٤) بعنوان، فنون علم المعاني في النصوص الشعرية والنثرية. الأنجلو المصريـــة ٢٠٠١م.
٦- مقاييس الحكم الموجز فـــي المـــوروث النقـــدي، ط(١) الأنجلـــو المصريـــة ١٩٩١م.
٧- تكوين الخطاب النفسي في النقد العربـــي القديـــم. ط(١) الأنجلـــو المصريـــة ١٩٩٣م، وط (٢) بعنوان : الخطاب النفسي في النقد العربي القديـــم. مكتبـــة الآداب، ٢٠٠١م.
٨- فاعلية التعاقب في الشعر العربي الحديث. ط(١) الأنجلو المصرية ١٩٩٥م.
٩- المنهل في الأدب العربي بالاشتراك ط(١) نشر جامعة قطر ١٩٩٧م.
١٠- جدلية الأداء التبادلي في الشعر العربي المعـــاصر، ط(١) الأنجلـــو المصريـــة ١٩٩٥م، وط(٢)، ١٩٩٩م.
١١- مختارات من فنون الأدب العربي. (بالاشتراك) جامعـــة عيـــن شـــمس ط(١) ١٩٩٨م.
١٢- الصنعة الفنية في التراث النقدي، ط(١) مركز الحضارة العربية ١٩٩٩م.
١٣- طاقات الشعر في التراث النقدي، ط(١) الأنجلو المصرية، ١٩٩٩م.
١٤- نظرية الإبداع الشعري عند التواجي ط(١) الأنجلو المصرية، ٢٠٠٠م.
١٥- إحكام النص الشعري في التراث النقدي والبلاغي، ط(١) الأنجلـــو المصريـــة ٢٠٠١م.
١٦- تحليل النص الأدبي. دراسات في الأجناس الأدبية (بالاشتراك) ط(١) الأنجلـــو المصرية ٢٠٠١م.
١٧- تجليات الإبداع الأدبي. ط(١) مكتبة الآداب، ٢٠٠٢م.
١٨- أساليب علم المعاني بين النظرية والتطبيق ط(١)، مكتبة الآداب ٢٠٠٣.
١٩- الفنون البيانية والبديعية بين النظرية والتطبيق ط(١)، مكتبة الآداب، ٢٠٠٣.
٢٠- الشعر العربي في عصر الإسلام والعصر الأموي - مكتبة الأنجلو المصريـــة، ط (١) ٢٠٠٣.
٢١- النثر الفني في عصر صدر الإسلام، والعصر الأموى، مكتبة الأنجلو المصريـــة، ط(١) ٢٠٠٣.